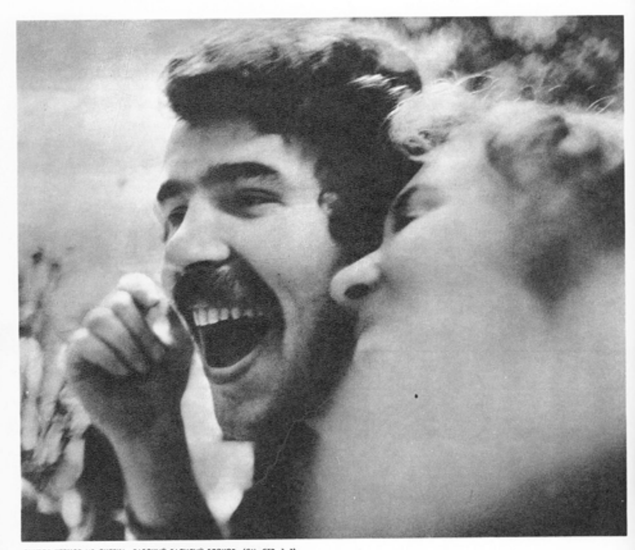
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 80 10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ВИКТОР ЧЕРНОВ ИЗ ОЧЕРКА «РАБОЧИЙ ВАСИЛИЙ БЛОКОВ» (СМ. СТР. 2, 3)



ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 10. 1980

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Рукописи и снимки не возвращаются

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А02103
сдано в набор 30.07.80 г.
подп. к печ. 08.09.80 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 260 000
заказ 3285, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129085, Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. **ВАСИЛИЙ МАЛЫШЕВ**
(Москва)
Народная артистка СССР
Екатерина Максимова
4-я стр. **ИГОРЬ КОСТИН**
(Киев)
Первое дыхание осени

В НОМЕРЕ:

Валерий Кузнецов Любить человека

ВИКТОР ЧЕРНОВ ИЗ ОЧЕРКА «РАБОЧИЙ ВАСИЛИЙ БЛОКОВ»





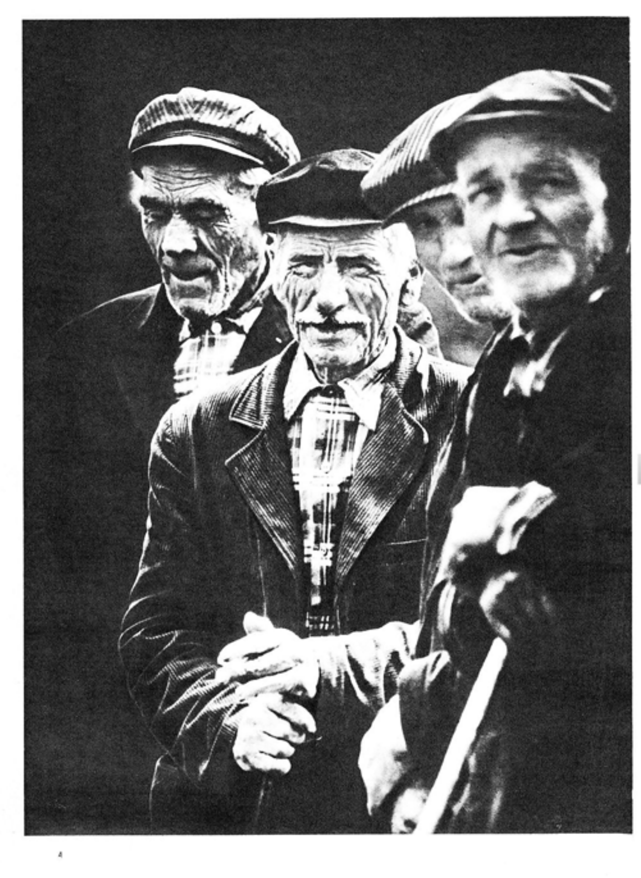
Сейчас, когда в центре внимания всего нашего народа — задачи, поставленные июньским Пленумом ЦК КПСС, когда подготовка к XXVI съезду партии стала новым вдохновляющим стимулом для дальнейшего подъема трудовой и политической активности советских людей, роль средств массовой информации и пропаганды приобретает особо важное значение.
Фотожурналистика — оперативное идеологическое оружие, дающее возможность документально отражать наши успехи, активно помогать распространению передового опыта, рассказывать о предсъездовском соревновании. Яркие публицистические очерки, фоторассказы, репортажи о передовых рабочих, колхозниках, ученых, деятелях культуры и искусства помогают каждой газете, журналу выходить на более высокий уровень пропагандистской работы.
Фотожурналисты, ведущие летопись героических дел современников, вносят большой вклад в общенародное дело коммунистического строительства.
Одной из главных тем для наших фотожурналистов была и остается тема жизни и труда советского человека. О том, как решается она в творчестве репортеров В. Чернова и В. Пилипюка, рассказывает журналист В. Кузнецов.

Любить человека — едва ли не первая заповедь фотожурналиста. Его личное отношение к тому, что снято, почти всегда сразу же ощущаешь в его работе.



Взволнован он или безразличен. Увлечен ли героем снимка и делом его или всего только игрой света на стекле и металле, бликами на щеках. Вот вздымаются в небо конструкции гигантской стройки, и камешками в мозаике разбросаны по ним люди. Здесь может быть выражен восторг перед могуществом человеческих рук. Но может быть и другое — простая любовь к сверхострому ракурсу, к эффектным, поражающим воображение композициям, суетное желание блеснуть оригинальностью приема. И эта «сверхзадача» автора всегда ясно читается в пространстве снимка.
Вот портрет — какая светотень! Какая проработка деталей! Какая техника! Но если в первую очередь не возникнет у зрителя желание воскликнуть: «Какой интересный человек снят!» — портрет как произведение фотожурналистики или фотоискусства просто не существует. Это всего лишь упражнение, учебный этюд, проба технического мастерства, не более.
Человек — объект главный. И даже единственный, если иметь в виду, что и природа, и «мертвая натура» натюрморта, и «металлоконструкции» нас интересуют тоже лишь в сопряжении с человеком — как плод его труда или как источник его жизни, или, наконец, как элементы значимые, «кирпичики» его миропонимания. Документированно снятый цветок во всех подробностях его тычинок и пестиков годен только в учебник биологии. Объектом



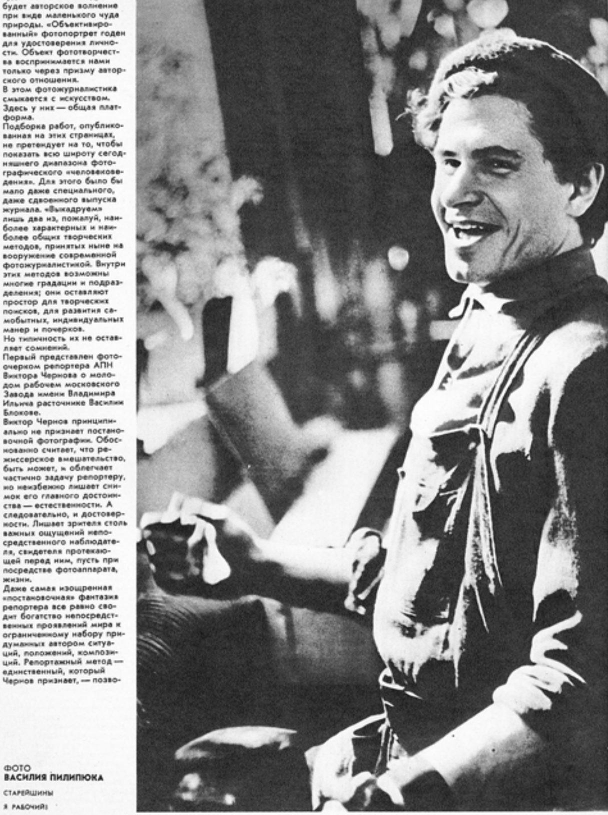


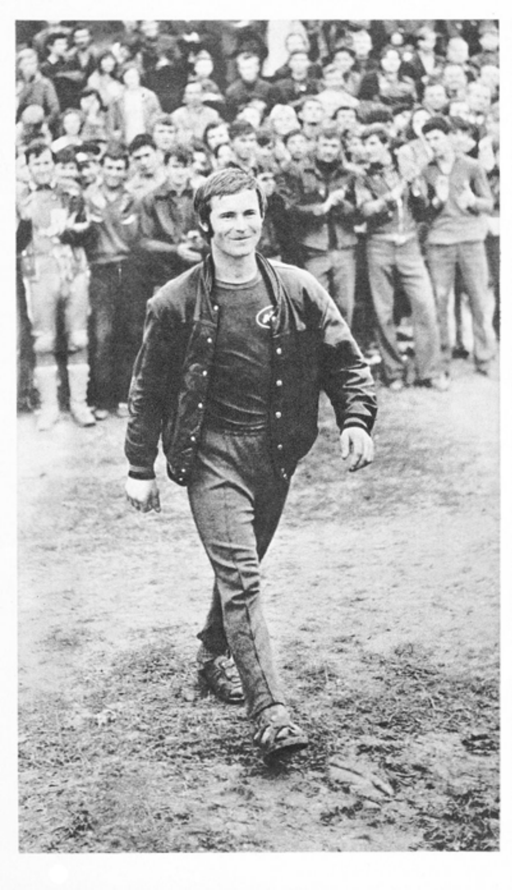
художественного кадра будет авторское волнение при виде маленького чуда природы. «Объективированный» фотопортрет годен для удостоверения личности. Объект фототворчества воспринимается нами только через призму авторского отношения.
В этом фотожурналистика смыкается с искусством. Здесь у них — общая платформа.
Подборка работ, опубликованная на этих страницах, не претендует на то, чтобы показать всю широту сегодняшнего диапазона фотографического «человековедения». Для этого было бы мало даже специального, даже сдвоенного выпуска журнала. «Выкадруем» лишь два из, пожалуй, наиболее характерных и наиболее общих творческих методов, принятых ныне на вооружение современной фотожурналистикой. Внутри этих методов возможны многие градации и подразделения; они оставляют простор для творческих поисков, для развития самобытных, индивидуальных манер и почерков.
Но типичность их не оставляет сомнений.
Первый представлен фотоочерком репортера АПН Виктора Чернова о молодом рабочем московского Завода имени Владимира Ильича расточнике Василии Блокове.
Виктор Чернов принципиально не признает постановочной фотографии. Обоснованно считает, что режиссерское вмешательство, быть может, и облегчает частично задачу репортеру, но неизбежно лишает снимок его главного достоинства — естественности. А следовательно, и достоверности. Лишает зрителя столь важных ощущений непосредственного наблюдателя, свидетеля протекающей перед ним, пусть при посредстве фотоаппарата, жизни.
Даже самая изощренная «постановочная» фантазия репортера все равно сводит богатство непосредственных проявлений мира к ограниченному набору придуманных автором ситуаций, положений, композиций. Репортажный метод — единственный, который Чернов признает, — позво-

ФОТО
ВАСИЛИЯ ПИЛИПЮКА

СТАРЕЙШИНЫ

Я РАБОЧИЙ!





ляет увидеть в явлениях жизни их неповторимость. Поэтому неповторимыми оказываются снимки.

— Посмотрите, как быстро меняются люди даже на протяжении одного-двух десятилетий, — говорит Чернов. — Герои репортажей пятидесятых—шестидесятых годов — они же совершенно другие. Кому еще показать реальный облик людей восьмидесятых, как не репортеру! А значит — показать облик нашего времени. Его суть...

Действительно, время, которому принадлежит герой фотоочерка Виктора Чернова, узнаешь сразу. Хотя ни в одном из кадров нет специально снятых, многозначительно мелькающих на втором плане «примет времени». Время выражено в самом герое — во всем его облике, самом тонусе его жизни, который удивительно полно и заразительно передан в снимках.

Текстовой очерк даст читателю необходимые сведения о рабочем Василии Блокове: 25 лет, учится в институте, на вечернем отделении. Член бюро райкома комсомола. Женат, жена — учительница. Много занят общественной работой: без него не выходит ни одна цеховая стенгазета, он непременный организатор конкурсов молодых металлистов, которые стали на заводе традицией. Но непосредственное знакомство с Василием Блоковым происходит именно в фотографиях.

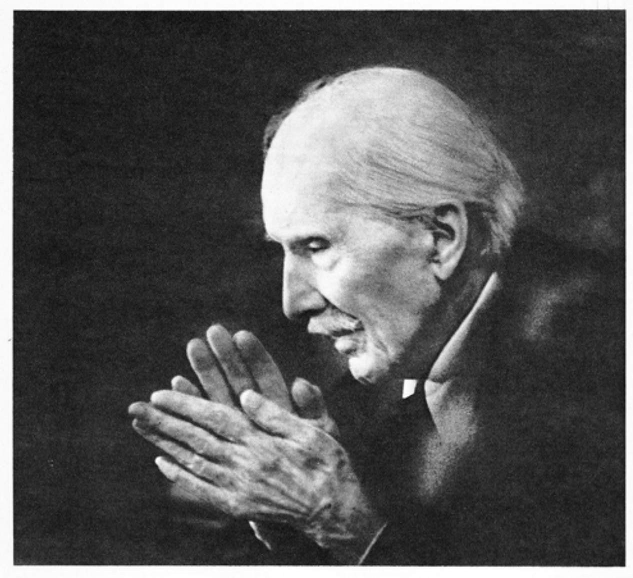
Материал о молодом рабочем был подготовлен в год 110-летия со дня рождения В. И. Ленина. Он представляет собой одну из работ, приуроченных к этому юбилею и ему посвященных. И являет, на наш взгляд, пример вдумчивого подхода к теме трудной, ответственной, но, по сути, и всеохватной.

«Информационный повод» обращения именно к этому герою — заметка в газете: десятимиллионным посетителем Ленинского мемориала в Ульяновске стал московский рабочий Василий Блоков.

Тема очерка: рабочий ленинской эры, ее восьмидесятых годов. Рабочий новой формации.

Такова в данном случае публицистическая «сверхзадача».

Но очерк — не просто набор кадров. Найти их внутреннюю «драматургию», способную наиболее полно выразить задуманное, — одно из первых слагаемых успеха. В опыте Виктора Чернова есть случаи, когда помогало «единство времени», когда его «драматургом» становилась сама жизнь героя, привычный



КОМПОЗИТОР СТАНИСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ

ТРИУМФ

ему ритм труда, отдыха, быта. Так родился когда-то очерк, рассказавший об одном дне рабочего-ветерана, который ушел на пенсию. Емкость этого дня, его насыщенность сама по себе уже выражала полноту жизни, которой продолжает жить герой, ее разнообразие, ее общественное содержание.

В очерке о Блокове автор избрал иной путь. Обширный, состоящий в оригинальной версии из полутора десятков кадров материал был призван рассказать о самых различных сторонах жизни героя, его увлечениях, досуге, круге его интересов. И через все это — о его характере, предельно современном, жадном к жизни, динамичном и общительном. Оптимистическом начале, на котором он замешан и которое составляет основу не личной его психологии, но социального мировоззрения, характерного для таких людей и их определяющего.

Так автору и удалось от вполне конкретных, казалось бы, очень частных житейских проявлений своего героя — работает у станка, беседует с товарищами, заседает в райкоме комсомола, танцует на свадьбе своей сестры, увлеченно лепит из пластилина и т. д.— естественно прийти к настоящему, серьезно обоснованному обобщению.

И при этом совершенно избежать всяческой нормативности, ходульной «идеальности». Ни в одном из кадров нет назойливых поучений: делай так! Ибо сами человеческие проявления, запечатленные фотообъективом, — предельно индивидуальны.

Современное мироощущение, заложенное в этих снимках, — принадлежность равно как героя, так и автора. И в этом все дело. Отсюда идет и естественная для Чернова потребность в сугубо современных методах работы — методах репортажных, требующих знания героя и внимательного, вдумчивого, тактичного наблюдения за ним. «Я не могу снимать, если не знаю человека, — признается Чернов. — С Васей Блоковым мы стали теперь друзьями. Я очень много разговаривал с ним на самые разные темы — о работе, о политике, о книгах. Постарался понять, чем он дышит. Мне нужно полюбить человека, иначе ничего не получится. И если найдешь, за что полюбить, — материал будет добрым...».

...Обширный фотоочерк как жанр, к сожалению, пока еще не нашел распространения в большинстве изданий. Чаще всего отведенная для фотографий газетная или журнальная площадь вынуждает репортера быть предельно лаконичным. Тем больше требований предъявляется к такой категории, как емкость кадра, его глубинная, многослойная содержательность.

Василий Пилипюк живет во Львове и работает фоторепортером иллюстрированного журнала «Украина». Журнал многопрофильный, осуществляющий самые разнообразные задачи, — разнообразна и тематическая палитра репортера. Это не значит, разумеется,

что всеми ее красками он овладел с одинаковым совершенством. Ему не совсем, на мой взгляд, удается «лирика» — грешит откровенной, невысокого уровня «красивостью» серия «Лето», отмечены решениями формальными, подчас плохо согласованными со смыслом, некоторые пейзажные работы. Но в одном он силен бесспорно и безоговорочно. В умении отразить человеческую сущность своего героя в портретном снимке.
У него сравнительно мало «классических» портретов, статуарных, тщательно и обдуманно высвеченных. Чаще это портреты, сделанные репортажно и несущие в себе обаяние мимолетного проявления, импрессию ускользающего мгновения. Таков, например, портрет старейшего украинского композитора Станислава Людкевича — выхваченный как бы из темноты зрительного зала. Снятый, наверное, где-нибудь на репетиции, герой снимка кажется целиком погруженным в свою стихию, в музыку. В руках его ясно слышится нам ее ритм.
Пилипюк умеет быть внимательным к летучим отражениям внешнего мира на лице ребенка. К минутам, когда люди проявляются с максимальной выразительностью. Можно не читать подписи под снимком, где шагает на камеру улыбающийся парень, — сколько эмоциональной информации заложено в самом настроении кадра, в размашистости этого шага, в торжествующей, хотя чуточку смущенной улыбке. Это радость победителя. В спортивном ли состязании, в соревновании ли комбайнеров — не так уж важно. Важно — победителя.
Своеобразными социальными портретами становятся репортажный, в сущности, снимок пожилых колхозников.
Пилипюк мог бы сказать о своих снимках теми же словами Чернова: если я полюблю своих героев — снимок будет добрым. Потому что именно доброта — неизменное качество его работ. По ним чувствуешь характер не только героев, но и их создателя.
Открыть в людях черты эпохи — во всех сложных, подчас противоречивых, но обязательно непосредственных их проявлениях, в неразрывном сплаве общего и индивидуального, сиюминутного и вечного, в постоянном ощущении поступательного движения времени — вот самая сложная, но и самая почетная миссия, выпавшая сегодня на долю репортера.

«Фотокинотехника-80»





ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ-ПРОДАЖИ

Под таким названием прошла выставка-продажа любительской фото- и киноаппаратуры, подготовленная Центральной рекламно-коммерческой организацией (ЦРКО) «Рассвет», Московским Домом оптики и Новосибирским горспорткультторгом. Регулярное проведение выставок-продаж в различных городах страны стало хорошей традицией.
Фотолюбители смогли познакомиться с аппаратурой, серийно выпускаемой оптико-механической промышленностью, встретиться с представителями заводов-изготовителей и получить у них консультации, узнать о новинках, бесплатно отремонтировать свои камеры. Нельзя не отметить хорошую организацию выставки и большую подготовительную работу горспорткульторга по проведению фотовыставки. Задолго до ее начала в местной печати были опубликованы условия фото- и кинолюбительских конкурсов и перечень наград.
Фотолюбители А. Макаршин, А. Лашков, В. Иванов, Б. Кайгородов и другие стали победителями фотоконкурса, на который было представлено более 300 снимков и 150 слайдов. Диапроектор, фотоувеличитель, фотоаппараты и две поощрительные премии редакции (годовая подписка на журнал «Советское фото») были вручены призерам в День фотолюбителя.
Выставка — это не только продажа аппаратуры (в дни ее проведения было распродано кинофототехники почти на 500 тысяч рублей), но и демонстрация отечественных камер и фотопринадлежностей, выпущенных за последние годы. К сожалению, радость многих любителей была омрачена серьезными дефектами аппаратуры. По-прежнему тревогу вызывает низкое качество фотоаппаратов «Зенит-Е» Вилейского завода «Зенит». Отказы в работе зеркала, узла обратной перемотки, механизма автоспуска... Редакция журнала обращала внимание руководителей завода «Зенит» на низкое качество выпускаемой продукции, ответ главного контролера В. Чемарева был опубликован в «СФ», 1979, № 12. Однако меры, принятые на заводе, до сих пор не дали ожидаемого результата.
Несколько преждевременным, на наш взгляд, был показ автоматической камеры «Электро-112» (ЛОМО) с объективом «Индустар-73» 2,8/40 — ведь подготовка к производству этого аппарата только начинается.
К сожалению, ассортимент светофильтров, фотовспышек, реле времени, фотоэкспонометров для съемки и печати, репродукционных установок, лабораторных приборов был ограниченным. Отсутствовали освоенные промышленностью и пользующиеся спросом электронная кадрирующая рамка «Рось», фотоувеличитель «Ленинград-6», электронные реле времени моделей «Импульс» и т. д.
Видимо, в дальнейшем устроителям выставок следует привлекать рекламно-коммерческие организации всех министерств и ведомств, на предприятиях которых выпускаются различные виды фототехники. Проведение подобных выставок должно стать событием не только для фотолюбителей и торгующих организаций, но и для профессионалов. Отраслевые рекламные, заводские фотолаборатории, небольшие лаборатории учебных и научных учреждений, использующие в своей работе подчас ту же аппаратуру, что фотолюбители, проходят долгий путь оснащения оборудованием. Причиной тому — отсутствие широкой информации о выпуске отечественной профессиональной фототехники.
Организация любой фотослужбы требует комплексного решения поставленных задач. Это касается и оснащенности лабораторий современным отечественным оборудованием, и его систематизированного показа на таких выставках.
Настало время сделать новый шаг в демонстрации кинофототехники, наладив, наконец, не столь уж сложные межведомственные контакты.

В. АНЦЕВ

Критерии оценки

— Хорошая фотография!.. — Да нет, не очень... — А на мой взгляд, дивно хороша... — Помилуйте, в чем же вы видите ее достоинства? Решительно с вами не согласен!
Кому из нас не доводилось слышать подобный или очень близкий к этому диалог?
Проблема критериев оценки произведений фотожурналистики стала темой беседы, прошедшей в аудитории факультета фотожурналистики Института журналистского мастерства Московской организации Союза журналистов СССР. В беседе участвовали искусствовед А. И. Александров, историк фотографии С. А. Морозов, фотокорреспонденты В. С. Тарасевич и И. Р. Тункель, редактор отдела фотожурналистики журнала «Советское фото» Ю. М. Кривоносов.

Тарасевич: — Практика нашей работы показывает, что мы рассматриваем и оцениваем фотографии, руководствуясь своим опытом, вкусом, иногда даже настроением, и вместо аргументированной оценки предпочитаем употреблять весьма расплывчатые формулировки: нравится... не нравится... Опыт, конечно, вещь важная, но он, как и вкус, у каждого свой, и предпочтительнее было бы иметь, так сказать, общую платформу признанных всеми критериев оценки. Но существуют ли они? Если да, то на чем они основаны, являются ли они постоянными? Когда мы готовили фотографические выставки лет эдак пятнадцать-двадцать назад, то нам казались шедеврами снимки, которые теперь вызывают у нас снисходительную улыбку. Что же все-таки лежит в основе оценок?

Тункель: — Как мне кажется, этот вопрос никогда не ставился. Мы просто пользовались словами «нравится — не нравится», иногда пробовали доказать, почему хорошо или плохо, как-то не очень грамотно пытались свое мнение обосновать. Из чего-то мы ведь должны исходить? Скажем, из сюжета или пластики, соответствия изобразительных средств содержанию, из правдивости, наконец. Каковы же критерии, если они есть? Отличается ли, например, журналистская фотография от художественной?

Морозов: — Позвольте мне не согласиться с утверждением, что проблема эта никогда не ставилась...

Тункель: — Я имею в виду широкую постановку вопроса, с выходом в нашу практическую деятельность.

Морозов: — Уточнение немаловажное, потому что уже с момента возникновения фотографии вопрос оценки, критериев ставился и обсуждался в сотнях книг и статей, процесс этот длится и поныне... Не буду здесь касаться других искусств, но в фотографии незыблемых оценочных критериев никогда не было. По моим личным наблюдениям, примерно каждые двадцать-двадцать пять лет оценки фотографии меняются в принципе. Происходит это потому, что обновляется значение фотографии в общественной и художественной жизни. К тому же как искусство фотография основывается на технике, а она постоянно подбрасывает нам нечто, заставляющее тоже пересматривать критерии. Вопрос об общности или раздельности фотографии журналистской и художественной для выработки критериев совсем немаловажен, скорее наоборот. Попробуем разобраться. Журналистская фотография — тоже творческая: она во многих случаях пытается и будет пытаться стать видом искусства. В художественной фотографии часто принимаются критерии пластических искусств, с определенной поправкой на технику. Но у фотографии журналистской есть другая, свойственная именно ей сторона: информационно-познавательная. На протяжении всей фотографической истории идет борьба милых донкихотов, доказывающих, что фотография — изобразительное искусство, с прагматиками, утверждающими, что это — средство познания или, как теперь говорят, — средство массовой коммуникации, информации. Эта вторая суть природы фотографии ближе к журналистской. И критерии, которые сделовало бы применять для ее оценки, должны предъявляться с учетом рабочей функции той или иной конкретной съемки. И — да здравствуют антихудожественные снимки, если они оправдывают свое назначение!
У любого вида творчества довольно сложные отношения с канонами. Чтобы эта моя мысль стала яснее, приведу пример из музыки. В консерваториях преподают два курса фортепьяно, первый из которых должны пройти все — будь то альтист, ударник, пианист. Но есть еще и другой курс — специальное фортепьяно, где исполнитель часто нарушает правила общего фортепьяно, чувствует себя совершенно свободно. При вынесении оценок мы обязаны всегда учитывать, с точки зрения какого курса мы рассматриваем ту или иную работу. На мой взгляд, общего курса фортепьяно или, иначе говоря, общего курса фотографических эстетических азов, видимо, вполне достаточно для ежедневной практической работы в редакциях газет и журналов, тем более, что оценщиками работы здесь выступают не только и не столько бильд-редакторы, сколько ответственные секретари, редакторы изданий. Но положение фотографа — «солиста» в этих изданиях, прямо скажем, незавидное — он же все время нарушает законы «общего фортепьяно». Вот и получается, что его снимки для данных изданий оказываются, как говорят, «соседними кадрами», которые — потом это становится очевидным, вполне пригодны для выставок, книг и других изданий, то есть там, где их функция — это рабочая функция назначения. Иначе говоря, происходит перераспределение критериев.

Александров: — Видимо, нам следует здесь поговорить о главном критерии оценки, ибо критериев — бездна: эстетических, содержательных и прочих. Я должен согласиться с положением, что вся эта насыщенная шкала — скользящая. Даже в одно и то же время в зависимости от состояния техники, от социального заказа, от взаимоотношений с другими искусствами эти критерии меняются местами: то, что недавно было второстепенным, становится главным, и наоборот. Но когда произносишь слова «как и во всех остальных искусствах», тут же вспоминаешь, что у фотографии есть одно отличное от всех других искусств свойство — она по природе своей документальна, неотрывна от действительности. Действительность, изображенная на снимке, не дает материал для обобщения и конкретизации, а сама есть и обобщение, и конкретизация. Если так можно выразиться, образен должен быть прежде всего отбор жизненного материала, а потом уже его авторское воплощение. Сущность фотографии, как мне кажется, наилучшим образом в свое время была сформулирована Сергеем Александровичем Морозовым, озаглавившим свою книгу «Искусство видеть». Из этого определения следует, что основу самого главного критерия оценки произведения фотоискусства составляет умение автора видеть действительность, острота, глубина, наконец, актуальность этого видения. (Под актуальностью я не разумею сиюминутное: актуально может быть и извечное.)

Тункель: — А как быть с газетной фотографией, которая только информирует, — это может быть очерк, редко фоторассказ, а, как правило, — именно информация? Она может остаться «голой», как ее не приукрашивай техникой — я имею в виду и аппаратуру, и лабораторию.

Морозов: — Информация — понятие очень емкое. К сожалению, в большинстве газет и журналов, исключая фотографические, привыкли к тому, чтобы давать иллюстрации приятные для глаза. Здесь, мне думается, таится некоторая опасность. Надо иметь очень отдаленное представление о запасе ассоциативных мыслей у читателя, чтобы стремиться ублажать его только внешней красивостью. Это не дело информативного печатного органа. В понятие информации я включаю не только открыто дающееся содержание, но и эстетические нормы, без которых нельзя постичь фотографию. В своей практике оценки фотографии я подхожу не только с точки зрения эстетики, но и теории информации. А именно — исхожу из количественного представления об информации. Количество же ее возрастает от непредвиденности ситуаций. Сенсацию можно понимать всяко, но сенсационный снимок является таковым именно потому, что содержит максимум информации, поскольку ситуация непредугадываема. Словом, дело не столько в приятности для глаза, сколько в степени информационности. Но бывает так — и это тоже относится к оценочным критериям — что фотограф видит: непредвиденных ситуаций нет, сплошная заурядность, а снимок обязательно надо сделать интересный. И тогда он прибегает к принципу содержательности самой формы — простейший способ — переводит изображение на язык фотографики. Если же фотограф не идет по проторенному пути, а придумывает какой-то свой формальный прием — ракурс ли, применение неожиданного объектива, чем обновляет виденное нами много раз, то он увеличивает количество информации путем обновления технических приемов. Таким образом, под информацией надо понимать не только то, что передается, но и как это передается. Мои выступления еще пятидесятых годов были направлены на то, чтобы была признана художественность журналистской фотографии. Но вот проходит двадцать пять лет, и скользящая шкала призывает нас снова задуматься...

Тарасевич: — Мы должны не только видеть, но и оценивать процессы, происходящие в нашей фотографической жизни, и в этом

плане я не думаю, что техника играет для оценки столь уж важную роль. Если мы найдем ключ, общий принцип, то нам будет легче оценивать все виды фотографии. Ведь снимки, сделанные в далекие от нас годы с помощью примитивной техники, видятся нам сейчас чрезвычайно интересными. Техника все-таки не признак нового качества. К сожалению, мы не имеем методологической основы в этом вопросе. Не потому ли иной раз так снижается требовательность в фотографии, что отсутствует ее профессиональная оценка?

Туннель: — Новая техника, конечно, обогатила нас, но тут, вероятно, есть и потери. Мастера, которых уже с нами нет, оставили нам фотодокументы истории. Это была добротная журналистская фотография. А не будут ли иные нынешние фотографии рассказывать в будущем не столько о нашей жизни, сколько о технике, которой они сделаны? Это будет красиво, но будет ли правдиво?

Кривоносов: — Я согласен с тем, что сейчас мы оцениваем фотографии не так, как двадцать лет назад. Те шедевры, которые предлагались и принимались тогда на выставки, для нас теперь утратили свое былое очарование. А те снимки, что тогда лежали в контрольках или даже в негативах, порой потрясают нас непричесанной правдой жизни, мы их печатаем в крупном формате и кладем в свои выставочные коллекции. И с течением времени у каждого репортера, такую коллекцию собирающего, она непрерывно трансформируется — одно отбрасывается, другое добавляется, но... ведь существует в ней какое-то центральное ядро, те снимки, на которых мы хотели бы написать — «Хранить вечно». Значит, видимо, есть все же какой-то постоянный критерий, руководствуясь которым, мы храним и ценим именно эти снимки?

Александров: — Давайте посмотрим на этот вопрос опять-таки под углом определения фотографии как «искусства видеть». Что мы должны стремиться увидеть в окружающей нас действительности? Что в ней самое главное? Мне думается, то, что когда-то было очень сжато выражено Юрием Тыняновым — возможность сопоставления вещей, выявление связей, которые на первый взгляд не видны. Сопоставление не обязательно должно быть наглядным, оно может быть и воображаемо. В конце концов, сказать сильно — вовсе не значит сказать громко. Сила ведь не в предельной наглядности, не во внешней броскости, часто ошибочно принимаемой за пафос эпохи, а в глубине чувства, понимании и отражении закономерностей и движущих сил времени.

Морозов: — Александр Иванович совершенно прав — тенденция к повороту в сторону документальности, достоверности, безусловно, одна из главных в сегодняшней фотожурналистике и фотоискусстве. Сейчас все больший интерес вызывает фотография-документ, хотя совсем не так уж и давно предпочитали явно постановочные «картинки». Вспомним, что когда-то документальная фотография была встречена насмешками по поводу «анекдотичных» поз человека — люди просто еще не знали, что это не позы, а фазы движения. Теперь мы воспринимаем их как эстетически достоверные и вполне нас удовлетворяющие. Но и фотография фантастическая, формотворческая, или как вы ее ни назовите, может сказать нашей душе очень много. И зачастую такая фотография отражает тревоги мира значительно сильнее, чем иные документальные снимки. Я, например, не берусь утверждать, что такие опыты — дело ненастоящее. Что же касается техники, то потери нам она несет только будучи в руках ремесленника, ибо творец остается творцом, что ему в руки ни дай.

Кривоносов: — Думается, надо более точно определить, что мы понимаем под фотографической техникой. В двадцатые — тридцатые годы не было нынешних сверхширокоугольников, а ведь, скажем, Родченко, Шайхет, Фридлянд, Игнатович и некоторые другие мастера находили очень «крутые» ракурсы, дававшие почти такой же эффект. Вроде бы и техника старая, и искажение формы, хотя снимки сделаны не с помощью «модного» объектива, а явный прогресс, новый взгляд, углубляющий содержание и, как здесь уже было сказано, увеличивающий объем информации. Раз фотография базируется на технике, то появление, скажем, новой оптики — это только дальнейшее развитие техники. Но химия ведь тоже техника, и когда, например, Туннель хотел предельно выразительно изобразить скульптора Коненкова, он составил особый проявитель, долго подбирал бумагу и в конце концов получил бледный-бледный отпечаток, такой белый, что изображение едва читалось, облик же почти столетнего человека был передан с изумляющей точностью. Но ведь это тоже техника — принципиального различия здесь нет. Существуют сюжеты, в которых техника работает очень эффективно и выразительно, если она, разумеется, в умных руках.

Тарасевич: — Техника, конечно, помогает, облегчает работу, но новейшая аппаратура поможет только тому, кто умеет видеть, а в руках человека, которому нечего сказать, она опасна потому, что он ею подменяет необходимость искать свое собственное решение. И еще потому, что некоторые люди принимают экстравагантность формы за некое открытие, за современную фотографию.

Морозов: — Недостаточно осведомленные в фотографии люди могут сильнее любого объектива исказить действительность... Но, к счастью, угрозы оставить от нашего времени одни творения «разбойников от рыбьего глаза» не существует — это подтверждают и те же «соседние кадры», и все увеличивающийся интерес к документальности, к достоверности, никакой пафос не имеет силы, если он не сочетается с истиной. Мне представляется важным и современным наше сегодняшнее обращение к теме критериев оценки, несмотря на то, что этому посвящено множество книг — от трактата Стасова «Фотография и гравюра» до книги «Эстафета искусств» Сергея Образцова. Очень отрадно, что в последние годы в «Советском фото» напечатано много интересных теоретических статей. Победоносное шествие технических искусств — фотографии, кино, телевидения — это, по существу, явление единой эпохи — с конца восьмидесятых годов прошлого века по сегодняшний день. И не случайно нынешний путь изучения оценочных критериев в теории фотографии более чем когда-либо сближается с теоретическими исканиями в других искусствах...

От редакции.
Проблема, поднятая в публикуемой нами беседе, одна из важнейших не только в теории фотографии, она имеет большое значение для практического приложения фотопроизведений. Приведенные здесь мнения отнюдь не претендуют на то, чтобы их рассматривали как некие каноны, руководствуясь которыми можно тут же определить качество, достоинства или недостатки любого снимка. Напротив, здесь еще много спорного и невыясненного. Мы считаем эту публикацию только началом большого разговора и приглашаем читателей продолжить обсуждение этой проблемы на страницах журнала.

Итоги одного семинара

Ежегодно в Белоруссии проводится республиканский семинар фотолюбителей, который организуют республиканский Совет профсоюзов и Совет фотоклубов. Семинар задуман как своеобразные курсы повышения квалификации: здесь любители показывают свои работы, слушают доклады, дискутируют, обмениваются практическим опытом, обсуждают выставку клубных коллекций. В этом году семинар проводился в Витебске.

Программа была насыщенной. С докладом по актуальным проблемам современного фотоискусства выступил декан факультета фотожурналистики Института журналистского мастерства Союза журналистов СССР В. Тарасевич. Речь шла о том, что фотолюбителям по силам многогранное отражение действительности, раскрытие сложных и глубоких связей между человеком и миром. Важно сознавать, что как только любитель показывает на выставке свои работы зрителю, его творчество становится общественно значимым.

О практике работы со слайдами в различной технике, поисках новых форм цветопередачи, простых и сложных «секретах» мастерства вел речь председатель подмосковного фотоклуба «Монино-2» Л. Ассанов. Рассказ сопровождался демонстрацией большой подборки диапозитивов. Опытом работы над тематическими слайд-фильмами поделился ленинградский фотолюбитель Е. Чиженок. Его попытка использовать популярную и классическую музыку как сценарную основу слайд-фильма не бесспорна, но интересна.

Вел семинар председатель республиканского Совета фотоклубов, бессменный руководитель минского слайд-клуба «Спектр» А. Дитлов. Он показал несколько слайд-фильмов, подготовленных членами клуба, и рассказал об основных направлениях, по которым сегодня развивается экранная фотография. Все выступления вызывали у аудитории много вопросов, и нередко возникали оживленные дискуссии.

Центральным событием стала выставка клубных коллекций. На стендах демон-

В. ЗАЯЦ. ПЕРВОПРОХОДЦЫ



стрировалось более трехсот снимков, выполненных за предшествующий год, — это непременное условие экспозиции. Авторы представили работы разных творческих направлений: примеры оригинального вйдения сменялись порой снимками подражательного плана, фотографии, в которых решались серьезные художественные задачи, соседствовали с непритязательными житейскими сценами. Действительно, спектр любительских интересов и возможностей был представлен достаточно широко. Но не в этом основная положительная роль выставки.

Долгое время при словах «белорусское фотолюбительство» возникала исключительно одна ассоциация: «фотографика». Традиционная фотовыставка с таким же названием (по сути дела, всесоюзного масштаба), с успехом проводимая минчанами, справедливо записывалась в актив фотоискусства республики. Но все же заслуга здесь была больше организационного, нежели творческого плана. Между тем незаметно, исподволь, в Белоруссии появлялись новые и новые самодеятельные фотоколлективы, воспитывались таланты, накапливался опыт. И то, что теперь, на первый взгляд, кажется неожиданным, имеет свои прочные корни. Экспозиция наглядно показала, что теперь у белорусской любительской фотографии есть собственное творческое лицо. Это главный итог выставки и семинара в целом.

Сегодня мы вправе говорить о подъеме любительской фотографии в Белоруссии. В наиболее ярких работах, показанных в Витебске, — открытие и осмысление большого жизненного материала. Формы отображения действительности, методы отбора весьма различны у разных авторов. Тут и съемка «решающего мгновения», и постановочная фотография, и фотомонтаж. Любители широко используют всю палитру изобразительных средств современной фотографии. Однако интересно, что в рамках одного любительского коллектива превалирует, как правило, определенное стилистическое направление.

Наряду с известными фотоклубами «Минск», «Радуга» (Могилев), «Гродно» в экспозиции были представлены клубы малоизвестные. Открытием выставки стали коллекции минского областного клуба «Крыница» и гомельского фотоколлектива «Камера». Авторы из «Крыницы» ищут



Ю. ВАСИЛЬЕВ В мастерской скульптора

Э. ШЕГЕЛЬМАН Полевая дорога

Э. ШЕГЕЛЬМАН Не клюет



В. ЖИЛИН ХУДОЖНИК Л. ЩЕМЕЛЕВ



В. ЛОБКО ЗАСТЕНЧИВАЯ



Г. БОГОВАРОВ ДВИЖЕНИЕ

сюжеты в пластах народной жизни. Ищут они и фотографическую форму, которая позволила бы полнее и убедительнее показать преобразования в жизни сегодняшнего села. Коллекция «Камеры» — свидетельство пристрастия авторов к приемам сложной печати. Хорошую подборку работ представил недавно созданный фотоклуб Витебска. Всего за несколько «съемочных» месяцев витебские любители создали разнообразную по жанрам коллекцию новых фотографий.

Подъем белорусской фотографии связан с тем, что в республике последовательно накапливались фотографические традиции. Регулярно проводились республиканские, областные, клубные и межклубные выставки: «Фотографика», «Мир глазами детей», «Мини-фото», «Мир современника» и другие. Авторы принимали активное участие в международных выставках. Тесные контакты с фотографами России, Литвы, Латвии, Украины не только обогащали, но и способствовали выработке собственного стилевого почерка.

Все чаще любители обращаются к серьезной социальной проблематике. Во многих работах авторский взгляд не бесстрастен, а окрашен личностным отношением. Фотография не только констатирует, в ней есть размышление и оценка. На выставке В. Бутра в деревенском цикле, В. Базан в портретах людей села, З. Шегельман в серии «Хирурги», А. Дудкин в циклах «Старики», «Вдовы», С. Балашова в серии «Женщины моей деревни» анализируют современный жизненный материал, связи человека с землей, взаимоотношения людей.

С. Балашова зарекомендовала себя также мастером лирического пейзажа.

Одинаково успешно выступает в разных жанрах З. Шегельман. Ему равно удаются репортажный портрет, пейзаж, жанровые сюжеты, натюрморт. Каждый снимок выполнен в манере современной станковой фотографии с присущей ей отточенностью формы.

Опытный фотомастер Ю. Васильев обратился к новой для себя теме «Город». В этом триптихе он уделил особое внимание линии, ритму, фактуре, игре света, пластике объемов.

Другими средствами (контрастная печать, перевод в графику, монтаж) решил задачу М. Жилинский в серии «Урбанизация и человек». Тут автор широко использовал популярные у белорусских фотолюби-

телей приемы фотографики для решения актуальной темы.
Г. Белицкий экспериментирует в полиэкранной фотографии, в фотоплакате. С его работами участники семинара ознакомились на развернутой в Витебском краеведческом музее персональной выставке. Снимки любителя широко используются на предприятиях города для наглядной агитации и пропаганды.
Ю. Грицкевича интересует не только кульминация спортивного состязания, но и его психологические аспекты, сюжеты не столько сиюминутные, сколько обобщенные.
Перечень интересно работающих любителей можно легко продолжить. На выставке их было немало.
И для лидеров белорусского фотолюбительства, и для авторов, обретающих свое лицо, характерна целеустремленность. Семинар и экспозиция клубных коллекций показали, что в республике создана благотворная атмосфера и для творческих поисков, и для роста мастерства. Выросла общая фотографическая культура в республике. Большинство любителей прекрасно сознает, как важна она для воплощения замысла. Отсюда такое внимание к позитивному процессу, к лабораторной работе. Важно только, чтобы увлечение техникой не превращалось в самоцель, в демонстрацию приема, а служило раскрытию идеи.
...Жюри присудило следующие награды за клубные коллекции.
Диплом I степени — фотоклубу «Минск», диплом II степени — фотоклубу «Радуга» (Могилев), диплом III степени — фотоклубу «Камера» (Гомель). За авторские работы присуждены дипломы: I степени — З. Шегельману (фотоклуб «Радуга»); II степени — С. Балашовой (фотоклуб «Крыница»), В. Бутре (фотоклуб «Минск»); III степени — Ю. Васильеву (фотоклуб «Минск»), А. Дудкину (фотоклуб «Крыница»), Ю. Грицкевичу (фотоклуб «Радуга») и М. Анищенко (фотоклуб «Гродно»). Специальный приз вручен витебскому фотоклубу за работу по подготовке и проведению семинара.
Было решено сформировать передвижную выставку с тем, чтобы показать ее в ряде городов республики.

В. СТИГНЕЕВ,
наш спец. корр.





С. БАЛАШОВА СУМЕРКИ
А. ДУДКИН ПОРОСЛЬ

Снимают фотокорреспонденты ТАСС

Весь мир с нетерпением ждал Олимпиаду. Перед представителями прессы, сотрудниками теле- и радиокомпаний стояла большая и важная задача: предельно оперативно, интересно, объективно, в духе олимпийских идеалов осветить этот грандиозный праздник мира и спорта. Крупнейшие мировые и национальные агентства аккредитовали в Москве своих представителей.
Главный пресс-центр Олимпиады. Здесь сосредоточила свои силы олимпийская пресса. Основой работы фотослужбы ТАСС на Олимпиаде стало участие Фотохроники в олимпийских фотопулах — международном — (МОФП) и национальном (НОФП). Это дало возможность осветить ход Игр наиболее полно, качественно, оперативно. 17 сотрудников Фотохроники ТАСС были направлены для работы в МОФП. Координатор пула Чарльз Маккарти дал самую высокую оценку работе, проделанной нашими фотокорреспондентами, редакторами и техническим персоналом.
Большая бригада сотрудников Главной редакции фотоинформации ТАСС составила службу Национального олимпийского фотопула. Здесь, в Главном пресс-центре, в течение 16 дней с раннего утра и до поздней ночи шла напряженная работа по выпуску оперативного материала. Каждый день Олимпиада называла все новые и новые имена чемпионов, каждый день устанавливались олимпийские, мировые и европейские рекорды, каждый день Олимпиада жила полнокровной содержательной жизнью Спортивную и культурную программу нужно было отснять во всем многообразии, обработать и послать снимки в разные адреса земного шара, где с нетерпением ждали вестей со спортивного форума. Более 4000 сюжетов, цветных и черно-белых, было выпущено Фотохроникой ТАСС на Олимпиаде, около 1500 сюжетов о самых важных событиях Игр были оперативно переданы по фототелеграфу на кольцо «Союз», в центральные газеты по кольцу «Московские связи», по кольцу «ФИ» («Фотоинтернейшнл»). Всего несколько минут требовалось для того, чтобы московские снимки получили на Кубе и во Вьетнаме. Около 50 000 фотографий было послано почтой — иностранным агентствам, журналам, газетам, телекомпаниям, издательствам.
Ежедневно копии цветных диапозитивов поступали в МОК, Оргкомитет «Олимпиада-80», в Международный фотопул, рассылались агентствам. Журналам «Фрайе вельт», «НБИ» (ГДР), «Штерн» (ФРГ), «Лайф» (США) высылались материалы по специальным заказам. Признанием высокого мастерства работы фотокорреспондентов ТАСС явились две премии Международного фотоконкурса, проведенного во время Олимпийских игр. Эти премии получили ленинградцы Николай Науменков и Юрий Белинский. «Фото ТАСС» — под этой известной на весь мир подписью было опубликовано (с 19 июля по 3 августа) в центральной прессе около 800 снимков. В союзно-республиканской прессе эта цифра, по предварительным данным, приближается к двум тысячам. Достойнейшие из достойных составили «олимпийскую сборную команду» Фотохроники ТАСС на Играх XXII Олимпиады. Своеобразной наградой за пропаганду спорта в предолимпийские годы стала для репортеров работа в национальном и международном пулах. Все трудились на одном дыхании, не считаясь со временем, большими нагрузками, усталостью. И все сумели еще раз подтвердить свое высокое звание — фотокорреспондент ТАСС.
Олимпиада закончилась, но она осталась в фотографиях. Многие снимки вошли в золотой фонд Фотохроники ТАСС. У них впереди еще долгая жизнь, и еще не раз будут прославлять они советский спорт, служить делу мира на Земле.

Ирина МАТВЕЕВА,
старший редактор
спортивной редакции
Фотохроники ТАСС



А. ЯКОВЛЕВ ОЛИМПИЙСКИЙ ОГОНЬ ЗАЖЖЕН

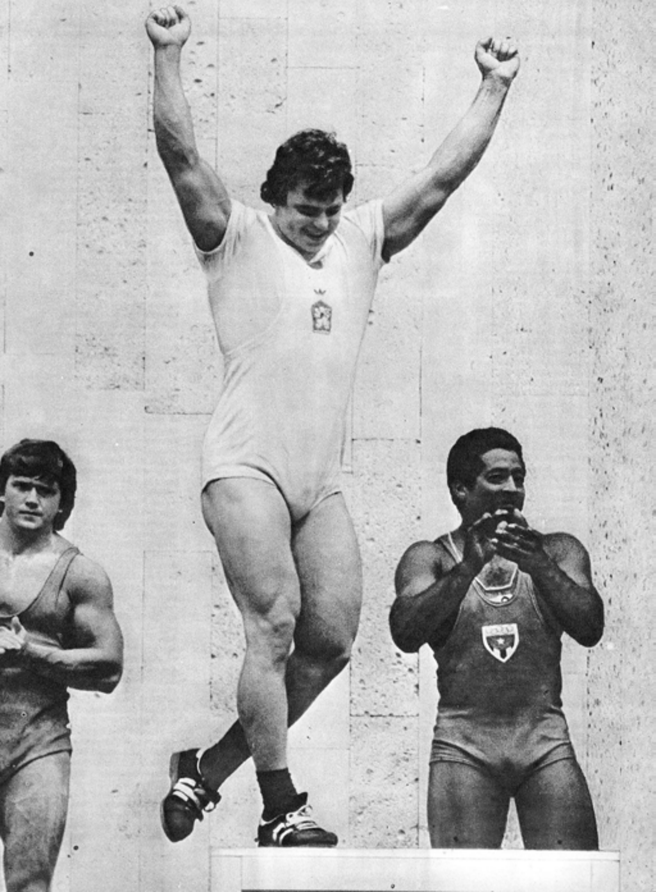
В. ХАЛИПОВ
«ЗОЛОТО», «СЕРЕБРО», «БРОНЗА» У СОВЕТСКИХ СПОРТСМЕНОК НАДЕЖДЫ ТКАЧЕНКО, ОЛЬГИ РУКАВИШНИКОВОЙ, ОЛЬГИ КУРАГИНОЙ



В. УН ДА-СИН ОЛИМПИЙСКИЙ РЕКОРД САРЫ СИМЕОНИ (ИТАЛИЯ)

А. ЧУМИЧЕВ ФИНИШИРУЮТ ТОМАС МУНКЕЛЬТ (ГДР), АЛЕКСАНДР ПУЧКОВ (СССР), АЛЕХАНДРО КАСАНЬЯС (КУБА)

А. ЯКОВЛЕВ НА ОЛИМПИЙСКОМ ПЬЕДЕСТА
ОТА ЗАРЕМБА (ЧЕХОСЛОВАКИ



Говорят летописцы «Олимпиады-80»

Большинство этих интервью были взяты в минуты напряженной работы репортеров, когда оторваться от фотокамеры без риска упустить важный, важнейший, эпохальный момент было почти невозможно.

— Экскьюз ми...

— Пардон...

— Энтшульдиген зи...

Каждая беседа неоднократно прерывалась этими вежливыми извинениями, и репортеры вновь и вновь припадали к окошкам видоискателей. Но более удобного места, чем в самой непосредственной близости к спортивной арене, для интервью не нашлось. Предложение встретиться «после работы» вызывало улыбку. Его попросту не было у репортеров — времени «после работы», не было в течение всех многотрудных дней Московской Олимпиады. Не было и у тех, кто обладал огромным опытом съемки спортивных баталий, и у тех, для кого Олимпиада-80 оказалась первым боевым крещением.

Никогда в Лужниках, и за это можно поручиться, спортсмены не находились одномоментно в поле зрения стольких репортеров, вооруженных самой совершенной фототехникой. Поистине к тем десяткам мировых рекордов, которые были установлены в дни Олимпийских игр на большой спортивной арене, можно с полным основанием добавить и этот своеобразный рекорд спортивной фотожурналистики. Путем опроса репортеров удалось определить и еще один «неофициальный» рекорд, установленный в Москве — ни на одной Олимпиаде не было лучших условий для съемки и лучшей организации фотосервиса.

Однако предоставим слово фотографам, первому из них — из уважения к его возрасту, мастерству и общественному положению — президенту фотокомиссии Международной ассоциации спортивных журналистов (АИПС) **Эрнсту Бауману.**

— Московская Олимпиада принесла мне и радость и огорчение.









— Огорчение?

— Когда тебе за шестьдесят и ты отдал спортивной фотографии 32 года; когда еще есть силы работать широкоформатной «Асахи-Пентакс» с телеобъективом четыреста миллиметров, плюс конвертор, снимая с рук, а не со штатива; когда в перспективе — поездка в Москву с сыном и женой — оба фотографы и, поверьте, неплохие; когда есть реальная возможность сделать семейными усилиями фотокнигу о Московской Олимпиаде... Тогда особенно тяжело и обидно узнать о бойкоте, придуманном Картером. Мой сын Дитр и жена Ханнелора стали жертвами бойкота. Их не пустили в Москву, и это, конечно, очень огорчило нас. В таком же положении оказались многие фотографы западных стран.

Спорт есть спорт, а политика есть политика. Я убежден, что одно к другому не должно иметь никакого отношения.

А теперь о радостях Московской Олимпиады, восьмой по счету в моей «спортивной биографии». Снова я стал свидетелем дружбы между спортсменами мира, встретил своих друзей — фотографов, снова испытал азарт съемки.

— Что вы любите снимать больше всего?

С удовольствием снимаю все — и зимние виды спорта, и автогонки. Люблю гимнастику, легкую атлетику, греблю. Но для меня ни с чем не сравним футбол. Жаль, что он длится всего полтора часа и что в самой непосредственной близости от игроков разрешают снимать лишь немногим фотографам.

— Достаточно ли хорошие условия были созданы для фотографов?

— Условия были превосходными, как и спортивные сооружения, которым не было равных на прошлых Олимпиадах. Особенно удобно было снимать в Лужниках, на гребном канале и в крытом олимпийском стадионе на проспекте Мира.

В Москве я бывал не раз, но был приятно поражен

прекрасным видом Москвы олимпийской. Рад был встрече с советскими коллегами, которых хорошо знаю по прошлым спортивным баталиям и по общественной деятельности в АИПС.

— И последний вопрос: почему все-таки «Асахи-Пентакс», а не оперативные узкопленочные камеры с мотором?

— Я, так называемый, свободный фотограф — работаю на многие издания и фирмы. Одна из них выпускает почтовые марки, и ей нужны цветные слайды самого высокого качества. Все, как видите, очень просто...

Среди множества фотографов, расположившихся полукругом по периметру беговой дорожки в Лужниках, женщин с кофрами почти не было. Почти?

— **Мария Совова.** Государственное объединение «Болгарская фотография», — представилась молодая женщина, умело манипулировавшая фотокамерой.

— Бывали раньше в Москве?

— Нет, в первый раз.

— Снимали когда-нибудь на Олимпийских играх?

— Нет, это моя первая Олимпиада.

— Давно ли занимаетесь спортивной фотографией?

— Несколько лет. Моими учителями после окончания фототехникума были известные болгарские фотомастера Иван Попов и Димитр Михайлов. Считайте, что мне повезло.

— Что любите снимать больше всего?

— Только не борьбу.

— Это в вас говорит репортер-женщина?

— Возможно, хотя бокс, например, очень люблю. И штангу... Кстати, самой большой удачей на Московской Олимпиаде считаю свой снимок болгарского штангиста Янко Русева — золотая медаль!

— Вы, конечно, и болельщица?

— Безусловно. Между прочим уже в первый день соревнований наш стрелок Любчо Дяков завоевал бронзовую медаль, и я очень гордилась и его успехом, и своим снимком.

— Согласны ли вы, что репортерская работа — мужское дело?

— Да, вне всяких сомнений. Труд очень тяжелый. Целый день таскать на себе все это «железо» — нелегко было бы даже Янко Русеву. А









психологические нагрузки! Чувство ответственности! Если бы не спортивная подготовка — в прошлом я баскетболистка — вряд ли удалось бы справиться с такими нагрузками. И еще...

— А что еще?

— Друзья. Среди советских репортеров у меня много друзей. Они не раз бывали у нас в Болгарии. Особое спасибо Борису Светланову, Валерию Шустову. Они очень помогли мне здесь, в Москве. Впрочем, мне все москвичи показались именно такими — доброжелательными, гостеприимными, всегда готовыми прийти на помощь. У такого великолепного города, как Москва, и не может быть других хозяев...

Посланца Индии нетрудно было отличить от многих других по внешнему облику и подчеркнутой неторопливости, столь редкой у представителей напористой репортерской профессии.

— Бывали раньше в Москве?

— Двадцать пять лет назад,— отвечает представитель агентства фотоновостей из Калькутты **Амийа Таракдан.** — Город не узнать, таким он стал молодым и прекрасным. Спортивные сооружения ошеломляют красотой и умной планировкой.

— Удобно ли снимать?

— Здесь в Лужниках гораздо удобнее, чем, например, на стадионе в Мюнхене. И во Дворце спорта тоже удобно. Хорошо организован фотосервис в главном пресс-центре. Качество проявления пленок «Орво» и «Кодак»— безукоризненное.

— Какие виды спорта особенно «просятся» на пленку?

— Футбол, легкая атлетика, хоккей на траве. Однако в Москве открыл для себя еще и гимнастику. В женской гимнастике участвуют совсем юные спортсменки. Они очень пластичны.

— Знакомы ли вы с советской спортивной фотографией?

— Главным образом по журналам. И в первую очередь по снимкам в журнале «Совьет ленд». Я сам не раз участвовал в конкурсах, которые проводит среди фотографов Индии это советское издание.

— Удалось ли побывать где-нибудь, кроме стадионов и спортзалов?

— Только в цирке. Это были минуты отдыха. Очень

короткие. Без «Никона» и шести объективов. Наедине с замечательным искусством советских артистов. Жаль, что не было со мной моих детей. Так хотелось бы приехать в Москву с ними...

Беседа с фотокорреспондентом варшавского спортивного еженедельника **Еугениушем Варминским** началась в Лужниках, а закончилась в одном из залов Главного пресс-центра, где репортеры сдавали пленки на обработку.

— Извините, что я не мог ответить на ваши вопросы в Лужниках, — сказал Варминский. — Но наш мальчишка заставил нас очень волноваться.

— Козакевич? Он заставил волноваться весь стадион.

— Мировой рекорд! Феноменальный результат для прыжков с шестом. И, по-моему, я успел сделать неплохой кадр.

— Вы, вероятно, бывали и на прошлых Олимпиадах? Каковы впечатления от Московской?

— Был в Риме, Мюнхене, Монреале. Порядок и организованность на Московской неизмеримо выше. Вначале нам даже показалось, что девушки из фотосервиса слишком серьезны и деловиты. Но потом они все чаще улыбались нам. Тех, кто помнит Мюнхенскую Олимпиаду, когда в автобусы врывались полицейские с собаками в поисках пластиковых бомб, не могут раздражать меры предосторожности и четкий порядок во всем. Мы знаем, что у нынешней Олимпиады есть недоброжелатели.

— Что вы хотели бы пожелать своим коллегам?

— Времени и шедевров. Мы все находимся в жесточайшем цейтноте. Всюду хочется успеть, но, скажем откровенно, — это невозможно. А Варшава ждет снимков...

Фотокорреспондент **Артур Тиль**, прибывший из ФРГ, впервые в Москве.

— Каковы впечатления о столице нынешней Олимпиады?

— Москва очень красива. Великолепны парки, памятники. Успел побывать на Красной площади, в ГУМе. Но, конечно, этого всего очень мало. Нет времени. Пришлось на два дня слетать к себе в редакцию с готовыми кадрами. Часть из них уже опубликована.

— Что удалось лучше всего?

— Наверное, то, что произвело наибольшее впечатление — торжественное открытие Олимпиады и выступления прекрасных гимнасток Нелли Ким и Нади Комэнечи. Очень интересен для съемки был бег на 400 метров. Но как жаль, что в нем и в других соревнованиях не могли участвовать спортсмены ФРГ. Для нас, фотографов, затея с бойкотом вдвойне неприятна — многие издательства ФРГ не берутся издавать фотокниги и альбомы, поскольку наших спортсменов нет на снимках.

— Вам довелось в дни Олимпиады слетать домой. Каково отношение ваших земляков к Московской Олимпиаде?

— Немцы очень любят спорт и очень огорчены бойкотом. Многие едут поближе к границе с Австрией, чтобы посмотреть Игры по телевидению.

— Вы болельщик?

— Да, но как раз в тех видах спорта, которые еще не стали олимпийскими — мотоспорт, автоспорт. Конечно, я предпочел бы снимать эти виды спорта. Но работа есть работа. Надо снимать все достаточно хорошо. В Москве, как нигде на других Олимпиадах, есть для этого необходимые условия...

По мнению репортера парижского спортивного пресс-агентства «Вандштадт» **Жан-Ива Рузневски** любые виды спорта интересны для фотографа, но предпочтение он все же отдает легкой атлетике и конному спорту.

— Вы болельщик?

— Представьте себе, нет.

— Занимаетесь спортом?

— Это было, как и у многих, в школьные годы.

— Какие камеры вы считаете наиболее пригодными для спортивной съемки?

— «Коробка» может быть любой. Это не имеет для меня значения. Главное — набор объективов.

— Какой из моментов спортивной борьбы показался вам наиболее «фотогеничным»?

— Прыжок с шестом поляка Козакевича. Будет отличный кадр.

— Вы можете утверждать это, еще не увидев отпечатка?

— Я профессионал...

Петер Поспишил, фотокорреспондент журнала «Старт» (Чехословакия) — участник Олимпийских игр в Мюнхе-







ФОТОРЕПОРТАЖ П. НЕЧЕНКО, В. ШУСТОВА, Г. ЧУДАКОВА



не, серебряный призер. В ту пору он был в составе сборной страны по ручному мячу и страстным фотолюбителем. На Московской Олимпиаде — он профессиональный репортер.
— В Москве уже не впервые?
— Двенадцатый раз. Последний визит был на недавнюю Всесоюзную Спартакиаду.
— Помогает ли спортивное прошлое?
— Вне всяких сомнений. Во-первых, серьезная физическая подготовка. При нынешней оснащенности фотографа — это один из важных факторов. Во-вторых, знание спорта «изнутри», а значит, готовность к созданию и динамичного «кульминационного» снимка, и психологического. Сегодняшнего зрителя одинаково интересует и то и другое.
— Участвуете ли вы в конкурсах, выставках?
— Очень охотно и у себя дома, и за рубежом. Три года назад получил первый приз и два третьих приза на конкурсе, организованном АИПС и фирмой «Адидас».
— Устраивают ли вас условия для съемки и фотосервис?
— Да, вполне.
— Знакомы ли вы с советской спортивной фотографией?
— Думаю, что достаточно хорошо и с фотографией в целом, и с ее видными представителями. Мстислав Боташов, Дмитрий Донской — мои близкие друзья. Мы встречались на многих Олимпиадах и крупных международных соревнованиях, всегда готовы были помочь друг другу. Дружба между спортивными репортерами должна укрепляться. Это на пользу и спорту, и фотографии...

Беседа с фотокорреспондентом журнала «Физкультура и спорт», председателем фотографической комиссии Федерации спортивной прессы СССР **Мстиславом Боташовым** состоялась лишь через несколько дней после того, как олимпийский Мишка на глазах у ста тысяч зрителей в Лужниках и полуторамиллиардной телевизионной аудитории поднялся в московское небо, ознаменовав окончание Олимпиады.
— За плечами которая по счету Олимпиада?
— Десятая.
— Кого из иностранных коллег довелось встретить на этот раз?
— Многих. Но особенно рад был встрече с американцем Джерри Куком. Он снимал еще на довоенных Играх. Часто бывает у нас на универсиадах и спартакиадах, очень высоко оценивает наш спорт и нашу спортивную фотографию. Джерри очень негодовал по поводу глупой затеи с бойкотом. На такого фотографа — «зубра» трудно угодить, но и он, как, впрочем, и все другие фотографы, с которыми мне довелось перекинуться словом, очень доволен многими факторами, важными для профессионалов.
— Какими, например?
— Прежде всего своевременной четкой информацией о месте, времени, характере всех без исключения событий Олимпиады. Затем — освещением, обилием света «на уровне мировых стандартов». Во всех спортзалах можно было снимать на 1/500 при диафрагме 4, из расчета на пленку 400 ASA, что избавляло от ошибок при экспонировании и, кроме того, от необходимости применять фильтры.
— Везде ли, как утверждают наши гости, были достаточно хорошие точки съемки?
— По-моему, везде, кроме плавательного бассейна, где самые удобные точки почему-то заняли оркестранты. Впрочем, я, наверное, очень придирчив. Помню в Монреале сотни фотографов подписали коллективный протест в связи с тем, что каждому для съемки было уготовано «одно кресло», и, чтобы получить на него талон, надо было с раннего утра занимать очередь к распорядителю. Снимать приходилось только сверху, хотя общеизвестно, что лучший спортивный кадр — динамичный, экспрессивный — это почти всегда снятый снизу или, как говорят, на уровне пола.
— Что в спортивном снимке вам импонирует больше всего?
— Крупный план. Причем не в околоспортивных «кулуарных» сюжетах — такие снимки я отношу скорее к жанровой, чем к спортивной фотографии, — а в сюжетах ультраспортивных, динамичных.
— На Московской Олимпиаде был ли сделан хоть один кадр, отвечающий вашим требованиям?
— К счастью, был: портрет олимпийского чемпиона и мирового рекордсмена по плаванию Владимира Сальникова. В меньшей степени, но все же удалось решить эту задачу при съемке чемпионов по прыжкам в высоту Симеони и Вессига.
— Можно ли, по вашему мнению, успешно сочетать съемку спортивных состязаний и съемку спортсменов «вне игры?»
— Думаю, что нет. Это совершенно разные виды съемки, хотя методология у них одна — репортажная. «Когда охотник идет на охоту, он не может собирать грибы».
— Найдутся ли среди ваших олимпийских кадров экспонаты для выставочных стендов?
— Трудно сказать, но, надеюсь, что да. Очень бы хотелось, — и это мнение разделяют многие спортивные фотографы, — чтобы в состав жюри будущих выставок входили не только специалисты в области фотоискусства, но и знатоки спорта и спортивной фотографии. Поверьте, сегодня в силу своей специфики она имеет право на глубокую и всестороннюю профессиональную оценку.

• • •

Отгремели фанфары Московской Олимпиады. Достигнуты выдающиеся спортивные результаты, установлены десятки мировых и олимпийских рекордов. Организация Игр, атмосфера дружбы и доброжелательности получили высокую оценку спортивной общественности мира. Все участники подготовки и проведения XXII Игр Олимпиады получили сердечные поздравления товарища Л. И. Брежнева.
Эхо Олимпиады еще долго будет звучать, призывая к миру и дружбе во всех уголках Земли. Эхо Олимпиады — это и ее замечательные мгновения, запечатленные фотографами многих стран мира; в газетах и журналах, фотокнигах и фотоальбомах люди планеты еще и еще раз увидят Олимпийскую Москву, перипетии спортивной борьбы. И скажут спасибо служителям документальной музы — фотографии.

Григорий ЧУДАКОВ

Призеры фотоконкурса

Олимпиада — соревнование не только для спортсменов. Это с уверенностью могут заявить свыше 100 советских и зарубежных фотожурналистов, принявших участие в международном фотоконкурсе, проведенном во время Олимпийских игр в Москве.
Организаторы фотоконкурса: Союз журналистов СССР, Оргкомитет «Олимпиада-80» и Фотохроника ТАСС.
Снимки, отбираемые для конкурса, ежедневно экспонировались в Главном пресс-центре на Зубовском бульваре. А перед закрытием Игр авторитетное жюри в составе Чарльза Маккарти — Интерпул, Якова Ломко — Союз журналистов СССР, Владимира Никитина — Оргкомитет «Олимпиада-80», Льва Портера — ТАСС, Дмитрия Донского — АПН, Павла Ивченко — журнал «Советское фото», Мстислава Боташова — журнал «Физкультура и спорт», просмотрев свыше 600 фотографий, проголосовало за снимки и серии снимков:
«Барьерный бег» голландского журналиста А. Бастианса;
«Фехтовальщики» репортера из Венгрии Имре Бенкё;
«Олимпийский чемпион по плаванию Дункан Гудьюо» — Ю. Белинского (ТАСС);
«Неудача Нади Комэнечи» — Н. Науменкова (ТАСС).
Победителям вручены призы.
Поощрительным призом награжден фоторепортер из Монгольской Народной Республики Цэрэнжамц за серию «Торжественное открытие Олимпийских игр».
Международный фотоконкурс был оценен как проявление дружбы и взаимопонимания между фотожурналистами всех стран, яркое свидетельство их профессионального мастерства.

Людмила Клодт **Мир, который пленяет**



В. А. МАЛЫШЕВ

Василия Алексеевича Малышева нет необходимости представлять читателям журнала «Советское фото» — его имя широко известно любителям фотографии не только в нашей стране, но и за рубежом. На примере его творчества учатся молодые фотографы, защищают дипломы студенты, искусствоведы анализируют художественные особенности и виртуозную технику его произведений.

Сегодня Василий Алексеевич — признанный мастер фотопортрета, создатель целой галереи образов людей нашего времени. «Мой современник» — так назвал Малышев свою юбилейную выставку, которая состоялась в Доме дружбы в 1970 году.

С годами коллекция постоянно обновлялась, новые портреты заменяли часть старых, но ее суть — коллективный портрет современника — оставалась неизменной.

В этом году, когда Василию Алексеевичу исполняется 80 лет, он в третий раз посетил Болгарию. В Софии, в Центральном Доме художников НРБ, демонстрировалась его выставка, состоявшая из 73 работ — «Избранные портреты», — выполненных главным образом в последние годы. Выставку посетили многие тысячи жителей Софии. Ее почетными гостями были партийные и государственные деятели Болгарии во главе с Первым секретарем ЦК БКП, Председателем Государственного совета НРБ товарищем Тодором Живковым.

Успех произведений Малышева в Болгарии закономерен. Вот некоторые из записей, оставленных посетителями в книге отзывов.

«Имел счастье посетить выставку... Портреты, которые я видел, как будто бы живые. В их улыбке, в их ласке, в их строгости — человек со стремлением к прекрасному в этом прекрасном мире...». Митко Наков Митовски. Село Малки Искр.

«...Поражают цветные разработки портретов знакомых нам лиц. Здесь показаны портреты композиторов, артистов с редким умением, которое граничит с искусством живописи по психологическому содержанию и цветной нюансировке». Любен Георгиев, писатель.

«...Я никогда не ожидал, что фотография может возвыситься таким блестящим способом до большого искусства. Своими средствами автор создает с большим теплым чувством глубокие психологические портреты... Трудно представить себе более глубокое проникновение в душу... Вы достойно представили здесь вашу Советскую страну». Славе Дойчев Атанасов, скульптор.

«...И все-таки мы удивляемся: Вы больше фотограф или художник?» Семья Бакорджиева.

Люди самых разных возрастов и профессий, деятели культуры и просто любители фотографии дали свою высокую оценку творчеству Малышева. Жюри многочисленных всесоюзных и международных фотовыставок отмечали его работы почетными дипломами, золотыми и серебряными медалями. На открытии фотовыставки «Мой современник» в московском Доме кино профессор ВГИКа А. Д. Головня сказал: «Фотоживописное искусство Малышева обогащало и обогащает сейчас кинооператорское искусство. Мы у него учимся искусству живописного портрета, в который вложено мастерство и огромная культура. Для нас, кинооператоров, для преподавателей фотокомпозиционного искусства имя Малышева — это имя большого, настоящего художника, это имя историческое. Оно войдет в историю фотографии и в историю изобразительного искусства вообще».

Рамки журнальной статьи не позволяют с достаточной глубиной проследить весь творческий путь этого художника. Моя цель — попытаться рассказать, почему, по моему мнению, его работы имеют такое сильное эмоциональное воздействие на зрителя.

Мне посчастливилось проработать с Василием Алексеевичем около 20 лет, сначала в Совинформбюро, а потом в агентстве печати «Новости».

В общественно-политических иллюстрированных журналах и газетах, какими являлись издания АПН, роль фотографии становилась решающей. Именно она, являясь одновременно и художественным произведением, и документом, отражающим объективно существующую реальность, была способна донести до зарубежного читателя информацию в наиболее доходчивой и убедительной форме. Коллектив фотожурналистов, работавших в те годы в АПН, был очень сильным.

Зрелая пора творчества Василия Малышева совпала с его работой в агентстве. Он занимался оперативным репортажем, снимал крупнейшие события внутренней и международной жизни. Одновременно он вел большую общественную работу, с 1965 года возглавлял секцию фотожурналистов Московской организации Союза журналистов СССР. В эти годы окончательно наметился путь, по которому пошла дальнейшая судьба художника.

1963 год. В здании агентства на площади Пушкина состоялось открытие очередной выставки «АПН-63». Гул голосов, обмен мнениями, споры — обстановка, как на любом вернисаже. Перед одной из работ особенно оживленно. Часть зрителей стоит молча, сосредоточенно всматриваясь, кто-то недоуменно пожимает плечами, некоторые скептически улыбаются. Слышны отдельные реплики: «Прекрасная работа!..», «Великолепно!..», «Нет, это не фотография, это же подражание живописи...», «Эпигонство!..»

Фотография, вызвавшая столь контрастные чувства и мнения, через три года получит золотую медаль выставки «Интерпрессфото» и войдет в золотой фонд советского фотоискусства. В этом «Портрете актрисы З. Кириенко» автор впервые со всей бескомпромиссностью заявил свое творческое кредо — фотохудожник имеет право создавать образ человека столь же законченно и монументально, как это делали до сих пор только мастера живописного портрета.

В работе не было ничего случайного: классическая композиция, продуманное цветовое решение, очень точная работа со светом, в результате которой достигались необыкновенно тонкая моделировка объемов, фактур и соединение портрета с фоном. Образ портретируемой давался удивительно просто, без малейшего намека на желание быть оригинальным, но какая глубина и сложность скрывались за этой простотой. Спокойное лицо женщины, снятое в момент внутренней сосредоточенности. Гордо посаженная голова, задумчивый взгляд, смотрящий мимо нас и одновременно погруженный в себя, в мир своих чувств и мыслей. В уголках губ залегла тень, чуть заметный намек на улыбку.

Колорит портрета строился на гармонии всего двух контрастных цветов — красного и синего. Теплый, малонасыщенный тон тела подчеркивался холодными синими бликами бус, густой синевой платья, легкими голубоватыми тенями век. Это же противоборство цвета переходило на фон, где красный цвет делался более насыщенным, звучным, он подчеркивал линию левого плеча, выдвигая его вперед, на зрителя, в то время как волосы и правое плечо женщины исчезали, растворялись в бесконечно сгустившейся, почти черной синеве. Из-за этого вся фигура, при внешней статичности композиции, приобретала упругое внутреннее движение, она выходила на нас из иллюзорной глубины фона, составляя с ним в то же время единое, неразрывное целое.

Легкие блики контрового света на щеке и шее усиливали ощущение воздушной среды, подчеркивая одновременно пластичность контура.

Фотография была напечатана крупно — 70×110 см, что еще сильнее сближало ее с картиной.

В тот далекий день Малышев демонстрировал свое глубокое убеждение, что искусство фотографии — это не только остановленное мгновение, и утверждал право на создание станковой фотографии.

Многим коллегам обращение Малышева к классическим формам портрета показалось шагом назад. «Зачем снова возвращаться к студийному портрету? Работы таких выдающихся мастеров, как Н. И. Свищов-Паола, М. С. Наппельбаум, М. А. Шерлинг, М. А. Сахаров, сейчас принадлежат истории фотографии. Мы можем восхищаться их мастерством, но время требует иных методов, ста-

ФОТО **ВАСИЛИЯ МАЛЫШЕВА**

НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА

НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВ

ТАНЯ

ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР СОФИЙСКОЙ НАРОДНОЙ ОПЕРЫ АСЕН НАЙДЕНОВ

вит другие задачи. «Скрытая камера» дает возможность сделать портрет человека в момент, когда он совершенно к этому не подготовлен, зафиксировать его мгновенные эмоции и движения, когда его внутренняя сущность не находится под защитой воли. Именно это интересует современного человека: неожиданность, динамика, оригинальность. Именно это соответствует ритму жизни XX века». Так, или примерно так, рассуждали оппоненты Малышева.

В любом кругу, где люди занимаются творчеством, споры о форме, идеале, праве художника на свой язык, свое вйдение мира — явление обычное. Проистекает это, вероятно, из существа самого творческого процесса. Из тех мук, поисков, взлетов и неудач, без которых творчества попросту не может быть.

Прошло около двух десятилетий. Цветной студийный портрет стал основным направлением в творчестве Василия Алексеевича. На юбилейной выставке в 1975 году демонстрировалось уже 127 портретов, и это было далеко не все, что автор мог бы представить на суд зрителя. На портретах — люди самых разных профессий: рабочие и колхозники, студенты, деятели искусства и науки. Его герой — это наш современник. «Я очень люблю свою профессию. Особенно съемки портретов. Фотокамера приучила меня познавать человека, стремиться находить в нем то благородное и прекрасное, чем природа его одарила», — так говорит Малышев о своей работе. Простим ему некоторую неточность формулировки. Конечно, не фотокамера приучила его так видеть человека. Фотокамера лишь техническое средство, при помощи которого художник раскрывает нам свой идеал человека нашего времени.

Каждая эпоха вырабатывала свое представление о красоте, и всегда художники были теми людьми, которые показывали своим современникам зримый образ этого идеала. В разные периоды развития искусства отношение творца к его воплощению менялось. Идеал, образ, метод — это неразрывная триада, без понимания которой невозможно понять и оценить произведение, особенно в таком жанре, как портрет.

В эпоху античной Греции и Высокого Ренессанса в Италии основной тенденцией искусства было утверждение классического идеала. Главным его содержанием являлась красота человека и окружающего мира, выраженная в синтетических, обобщенных образах.

В римском искусстве идеальный образ уступает место приближению к реальной натуре, ко все большей портретной контрастности.

В XVII веке в европейском искусстве стиля барокко главным содержанием становится духовный мир человека, сфера его чувств и переживаний. Образ отражает не внутреннюю сущность героя, а его сиюминутное состояние, духовный порыв, эмоции, страсти. Гармония уступает место динамике, сложной противоречивости образа.

В русском реалистическом искусстве XIX века ведущей линией является демократизация образа. Пристальное внимание к простому человеку. Идеал отражает гуманистические тенденции общества.

Василий Алексеевич Малышев, являясь представителем русского советского фотоискусства середины XX века, продолжает и развивает эти основные тенденции наших предшественников. Его портреты демократичны по содержанию и пронизаны духом сочувствия и понимания человека.

В своем творчестве он стремится раскрыть свое представление о прекрасном, синтезировать два начала — индивидуальное и общее — в едином художественном образе. В работе над цветным фотопортретом он сближает методы живописи и фотографии.

Опираясь на работы Малышева, можно попытаться дать определение его идеала. Современный человек — это прежде всего сложный духовный мир, высокий интеллект и нравственность в соединении с красотой. Понятие красоты для него неоднозначно, хотя большинство его героев красивы. Неважно, молоды они или стары, наделила ли их природа физическим совершенством или дала им скромную, обычную внешность, в любом случае на портретах Василия Малышева человек предстает перед нами красивым. И дело здесь не в выборе определенной натуры, но в позиции автора, ищущего красоту в обычном и умеющего раскрывать ее средствами фотографии.

Тут творческий метод опирается на художественные средства, которыми Малышев владеет в совершенстве.

Его композиции лишены внешних эффектов. Он избегает сложных ракурсов и подчеркнутого динамизма. Классическая композиция его портретов позволяет сосредоточить все внимание на внутренней сущности героя.

Но он понимает, любит и пластику человеческого тела. В его портретах жест, поворот головы при внешней сдержанности и даже статичности позволяет наиболее выгодно подчеркнуть физические данные портретируемого.

Обладая врожденным чувством колорита, Малышев создает в своих работах цветовые гармонии. Он умеет управлять цветом, подчинять его замыслу, находить тональное равновесие между цветными плоскостями. Его цветовая палитра в каждой работе крайне сдержанна. Он использует, как правило, два главных цвета — контрастно-дополнительных или контрастно-родственных, причем берет их не локально, а в сложных переходах по тону и насыщенности. Эти два цвета являются как бы лейтмотивом фотопортрета. Другие цвета даются в небольших количествах — это аккорды, подчеркивающие и оттеняющие основную цветовую мелодию. Малышев любит вводить в свою цветовую композицию ахроматические цвета: черный, белый и серый. Это позволяет ему, по закону контраста, дать более энергичное звучание цвета, даже если он взят в слабой насыщенности.

Все эти сложные художественные задачи автор решает при помощи света. Свет в его работах заменяет палитру живописца. Он создает среду, рисует контур, моделирует объемы и фактуры, строит колорит, цветовые гармонии.

Представленные на вкладке последние работы Малышева прекрасно раскрывают суть его художественного метода.

Подводя итог этому небольшому анализу, можно сказать, что в арсенал художника входят: его личный идеал современного человека, внутренняя художественная культура, великолепное владение техническими средствами и, наконец, огромная работоспособность, без которой невозможна реализация таланта. Последнее качество позволило Малышеву создать эту уникальную галерею портретов. Выставка «Мой современник» — обобщенный портрет человека нашего времени, а успех ее у зрителя объясняется, по-моему, крайне просто: идеал человека в трактовке Малышева совпадает с общественным понятием идеала.

Закончить мне хотелось бы словами инженера Е. Крыстева, одного из посетителей последней экспозиции работ Василия Алексеевича в Болгарии: «Уходя с выставки, человек чувствует себя обогащенным и ободренным искусством В. Малышева. Мир, который он показывает, полон не только красок, не только высокой техники. Этот мир пленяет нас своей одухотворенностью и чувством живой веры в человека, в то доброе начало, которое возвеличивает и украшает его»...

Выставка Родченко в Оксфорде

Жанровые фотографии: Москва и москвичи, какими были полстолетия назад. Репродукции живописных полотен, подборки графических работ, монтажи, плакаты, фотоснимки с броскими текстами, фотомонтажные обложки приключенческой повести М. Шагинян «Месс-Менд», фотоснимки скульптурных композиций и дизайнерских проектов. Все эти и многие другие иллюстрации-документы вошли в выставку «Александр Родченко».

Выставка состоялась в Музее современного искусства в Оксфорде и была организована при содействии Министерства культуры СССР. Экспонаты предоставлены семьей Родченко, Музеем современного искусства в Нью-Йорке, другими музеями и галереями, частными коллекционерами из разных стран мира. По словам «Бирмингем пост», получился «...первый, из когда-либо имевших место на Западе, столь полный показ работ Родченко». Родченко, считает критик Вильям Фикер, «...должен присутствовать своими произведениями в каждом крупном музее искусства XX века».

Организаторы сопроводили экспозицию циклом семинаров, дискуссий, лекций, киносеансов. Состоялась дискуссия «Родченко и фотомонтаж».

Как теоретические чтения, так и экспозиция концентрируют внимание на фотографической деятельности Родченко, Отмечается, что он был журналистом-фотографом, одним из основателей советского фоторепортажа; был журнальным художником и графиком, создавшим свой, рациональный и очень современный стиль оформления; был основателем нового направления в фотомонтаже для прессы. Бильдредактирование, политический плакат и реклама, обложка и заголовок, цветовое решение журнальной полосы — за что бы ни брался Родченко, всюду оставил он примеры блестящих решений. Об этом много говорится в богато иллюстрированном каталоге выставки (редактор-составитель Дэвид Эллиот), а также в вышедшей к вернисажу первой на английском языке монографии о Родченко (автор Герман Каргинов).

В. ЗАПОРОЖЧЕНКО

Николай Хренов

Фотография и культура видения

Кандидат искусствоведения

Благодаря изобретению фотографии человек конца XIX — начала XX века стал видеть и то, что невооруженным глазом он видеть раньше не мог. Открытие Э. Мейбриджа с бегущей лошадью — лишь частная иллюстрация к этой мысли. По мере становления городской культуры, постепенно вводящей в общение людей технику и тем расширяющей возможности этого общения, человек все больше делался очевидцем действительности. С помощью фотографии, например, его зрительные впечатления становились все богаче и насыщеннее.

На первых порах именно это во многом способствовало ее распространению.

Приведем одно характерное высказывание. «Эпидемия фотографирования всего существующего на белом свете, так называемая «любительская фотография», — писал в 1913 году фотограф Я. Булгак, — необычайно распространилась за последние десятилетия. Сравнить это грустное явление можно разве только с другим общественным бедствием — с фортепьянной игрой, которой так неистово предавались и в некоторых слоях общества еще предаются и ныне разные чувствительные барышни»*...

Факт увлечения съемкой показателен не столько для самой фотографии, сколько для общественной психологии начала XX века, которую фотография, как и другие явления культуры того времени, была призвана выразить. В этот период зрительные образы пыталась вызвать не только живопись, но и музыка, и литература.

Говоря о достижениях поэзии нового времени, В. Брюсов отмечал, например, что она решительно отказывается от рассуждений, желает говорить только картинами, только изображениями. Искусство слова активно включалось в процесс расширения зрительной реальности и находилось под воздействием потребности прежде всего видеть. Вероятно, когда в одном из стихотворений 1902 года К. Бальмонт написал:

«В каждой мимолетности вижу я миры...», он был близок к сознанию того, что представляла собой тогда общественная психология.

На рубеже XIX—XX веков происходит становление новой городской культуры. Как всякая новая культура, она отличается своими представлениями о времени. Например, исследователь культуры Древней Руси Д. Лихачев говорит, что наши предки стремились передать на изображениях лишь вечную сущность людей: «Случайные повороты, случайные моменты были исключены»**. С позиции цельного средневекового миросозерцания настоящее воспринималось человеком как повторение и возобновление прошлого. Не так обстояло дело с восприятием времени позднее, особенно начиная с XVII века. Оно стремилось к большей эмансипации и самостоятельности. Наиболее радикальные изменения в этом процессе произошли именно на рубеже XIX—XX веков. Прежние временные представления, оставшиеся во многом еще от средневековья, уже не соответствовали ритму нового городского образа жизни. А более стабильные стереотипы восприятия времени, соответствующие культуре новой эпохи, еще не оформились, потому что такое оформление связано с закреплением определенных отношений между прошлым, настоящим и будущим.

Так, настоящее время, освободившись из-под жестокой власти над ним прошлого, приобретало самоценность в искусстве. На какой-то период оно приобрело свою значимость, независимо от отношения к прошлому и будущему. Но, соответственно, и фиксация настоящего времени в его самых разнообразных проявлениях также приобрела ту значимость, которой она никогда ранее не имела. Именно эти изменения в восприятии времени пробуждают интерес к фотографии и способствуют ее необычайному распространению.

Закономерен вопрос: сохранилась ли эта функция фотографии в следующий исторический период? Ответ на него не может быть однозначным. Ведь если бы культура до сих пор оставалась на той стадии представлений о времени, когда настоящее время приобретало гипертрофированное значение безотносительно к прошлому и будущему, то ей грозили бы противоречия...

Еще в «Дневнике писателя» за 1876 год Ф. Достоевский говорил: «Если все теперь «сами за себя», то не без связи же, однако, и с предыдущим».

Со временем в культуре вырабатывается стабильное соотношение между прошлым, настоящим и будущим. Во многом этой стабилизации соответствовало искусство кино. Ведь по своей природе кино, являясь искусством движения, искусством развертывать картины жизни во времени, с самого начала исходит из определенных соотношений между прошлым, настоящим и будущим. Без этого кино, в отличие от фотографии, просто не существует. На определенном этапе становления культуры (хронологически это, видимо, будут уже 20-е годы) кино стало тем видом зрительной культуры, который наиболее соответствовал меняющимся представлениям о времени.

Но поскольку настоящее время во всей новой культуре стало играть определяющую роль, отношение к фотографии как объективному способу фиксации настоящего оказалось существенным для всей культуры XX века. Фотография включилась в ряд тех средств массовой коммуникации, которые явились основой всей культуры нового времени.

Развитие техники изменяло ритм жизни города. Техника стала опосредовать отношения человека и пространства, человека и среды, человека и человека. В считанные минуты с помощью машин люди научились, например, преодолевать значительные расстояния, производить много товаров. Время превращалось в ценность — экономическую, психологическую, культурную. А это означает, что человек, выработавший к нему новое отношение, находился уже на ином этапе развития культуры.

Именно фотография явилась свидетельством значимости случайного, мгновенного, преходящего, которое, по утверждению Лихачева, исключалось из средневековых изображений и определило природу изображения в новой культуре. «Благодаря успехам современной техники воспроизводства (фотография и прочее), мы все больше приучаемся укреплять и расширять свои познания посредством простого зрительного восприятия» *, — констатирует социолог начала века В. Зомбарт.

Но зрительные впечатления человека не только расширились. Очень скоро они превзошли порог восприятия, оказались перенасыщенными. И то, что проблема «подсознательного» становится модной именно в это время, тоже свидетельствует о переходном моменте в общественной психологии. Физическая реальность, воздействующая на человека, не всегда проходила через его сознание, хотя и определяла его мироощущение. В принципе он стал видеть больше, видеть то, чего раньше видеть не мог, но одновременно «прочитывал» в увиденном значительно меньше, чем видел.

Так, постепенно возникла потребность не просто в расширении зрительного мира, но в формировании зрительной культуры, в тренировке глаза, в формировании техники вйдения. Возникла необходимость в отборе зрительных образов. Не в пассивном восприятии всего, а в умении выделять из окружающего главное, в умении подсмотреть, подметить типическое. Не пересоздать, а именно обнаружить характерное.

Так появилась потребность не в фотографии вообще, а в культуре фотографического вйдения как средстве упорядочивать зрительную реальность и ее восприятие. И поскольку во всей новой культуре зрительные образы стали занимать огромное место, на долю фотографии уже на рубеже веков выпала благородная миссия — способствовать формированию такой культуры.

Фотографическая культура стала частью новой зрительной культуры. Вот почему первые теоретики фотографии по аналогии с термином «словесная грамотность» вводили в употребление термин «графическая грамотность». Так, Г. Гидро написал: «Графическая грамотность имеет также огромное государственное значение, и рассмотрение перспектив и последствий ее обязательного обучения наравне

---

* **Я. Булгак.** Фотографические беседы. «Вестник фотографии», 1913, № 1, с. 38.

** **Д. Лихачев.** Человек в литературе Древней Руси. М., «Наука», 1970, с. 62.

* **В. Зомбарт.** Художественная промышленность и культура. Спб., 1908, с. 82.

со словесной грамотой, и притом с различных точек зрения современного знания, потребовало бы специальную монографию на эту тему. Обращая эти строки особенно к лицам, собирающимся работать на пользу государству, не могу не сказать, что фотографический аппарат должен стать для вас записной книжкой, которым вы заносите свои графические впечатления... Каждый грамотный человек должен владеть также графической грамотностью, и, если вы с детства не усвоили дисциплину живописи, то несложная техника фото выучит вас. Овладев ею, вы ощутите радость, неописуемую радость человека, который научился писать... Писать графически, передавать письменно на расстоянии не только слова, но и изображения» *.

Идея науки о графической или зрительной культуре позднее возникала не раз. Так, например, эту науку исследователь книжного дела Н. Рубакин назвал «пиктопсихологией». В качестве объекта изучения, наравне с кино, картиной, чертежом и т. д., Рубакин предлагал также и фотографию. Эта работа Рубакина не была напечатана, но высказанная в ней идея представляется плодотворной. Она актуальна и в наши дни.

Является ли мысль о формировании зрительной культуры нейтральной по отношению к вопросу о фотографии как искусству? Нам представляется, что соображения о становлении зрительной культуры, возникшей в результате противоречия между возможностью человека городской культуры все видеть и неспособностью все в увиденном «прочитать» и осмыслить, оказываются и в основе фотографии как вида искусства.

По мере становления зрительной культуры происходит и становление фотографии как искусства. Общекультурный аспект развития фотографии диктует свои законы и становлению фотографии как вида искусства.

Как это ни парадоксально, чем верней оказывалась фотография натуре, тем больше в ней было эстетического потенциала. Ознакомление с многочисленными дискуссиями о фотографии начала века показывает, что фотографы, как правило, пытались отстоять свои права на субъективное преображение видимого. Просматривая каталоги с фотографиями начала века, поражаешься: фотография, оцениваемая экспертами тех лет как художественная, воспроизводит мир не самостоятельно, а сквозь призму распространенных образов, которые были уже вчерашним днем изобразительного искусства.

Сегодня фотография, которую мы видим в тех же самых рамках, что и живопись, представляет наименьший эстетический интерес. Она словно сделала наглядным то, как культура с ее традиционными представлениями о времени может оказаться препятствием для фиксации физической реальности с ее самоценным настоящим временем.

По-настоящему художественной фотография оказывалась лишь в том случае, когда она разрушала психологические барьеры, в том числе и установленные живописью, когда она уводила нас из мира культуры с ее традиционными представлениями о времени. И только там, где фотография делала «прорыв» в мир физической реальности с самоценностью настоящего времени, только там можно было видеть ее огромные возможности быть не только средством расширения зрительного мира, но и способом формирования зрительной культуры и даже всей эстетической культуры нового времени.

Фотография возвращает нам «утерянную» нашим сознанием реальность. Эта ее особенность и будет общим корнем столь разветвленного «фотографического древа». Поэтому можно утверждать, что ее истинный смысл заключался не в безграничном, абстрактно понимаемом самовыражении художника, не в прихотливой деформации предметов и явлений, свидетельствующей о «присутствии» человека (то есть художника), а в ее способности находить эту «утерянную», но объективно существующую реальность и демонстрировать ее перед нами. Чем ближе фотоснимок этой «утерянной» реальности, тем художественная ценность его выше.

Фотография впервые со всей остротой поставила вопрос о совмещении документально фиксируемого мира и его художественной интерпретации, тем самым вводя нас в сферу кино и телевидения. Поэтому под самовыражением, очевидно, следует понимать способность фотографии возвращать эту «утерянную» реальность и заставлять больше вглядываться в объективный мир, учить прочитыванию в нем самых глубинных его значений. По мере появления новых и более совершенных технических искусств вопрос об этих свойствах фотографии не снимается. Наоборот, требует дальнейшего углубленного исследования.

* **Г. Гидре.** Письма о светописи. «Фотокино», 1922, № 1, с. 14.

Всесоюзное фотографическое творческое объединение

Секретариат правления Союза журналистов СССР принял решение создать Всесоюзное фотографическое творческое объединение Союза журналистов СССР. Каковы цель и задачи творческого объединения фотографов?

Оно создано в целях активного содействия дальнейшему развитию советской фотожурналистики и фотоискусства, отражающих достижения советского народа в коммунистическом строительстве; воспитания трудящихся средствами фотографии в духе советского патриотизма, пролетарского интернационализма, борьбы за мир; повышения качественного уровня фотографии в прессе, широкой пропаганды лучших образцов фотопублицистики и фотоискусства.

Творческое объединение призвано способствовать развитию теории фотографии, организации и улучшению подготовки фотографов высокой квалификации, решению проблем технической оснащенности фотожурналистов, фотохудожников, фотолюбителей.

Положением о Всесоюзном фотографическом творческом объединении предусмотрена широкая программа его деятельности: организация и проведение фотовыставок, научно-практических конференций, творческих семинаров; руководство постоянно действующим выставочным залом и музеем фотографии; методическая помощь фотообъединениям на местах.

В состав творческого объединения могут быть приняты фотокорреспонденты советских газет, журналов, агентств печати, издательств, а также фотохудожники, бильдредакторы, мастера прикладной фотографии, теоретики фотожурналистики и фотоискусства, специалисты фотодела, фотолюбители, являющиеся членами Союза журналистов СССР.

Фотографы, принятые в состав творческого объединения, имеют преимущественное право на участие в международных, всесоюзных, региональных, тематических фотовыставках, а также право на персональные выставки, на методическую помощь в области теории и техники фотодела.

Члены фотообъединения обязаны активно участвовать в его работе, повышать свой идейно-теоретический уровень и профессиональное мастерство, способствовать улучшению деятельности творческих секций и фотоклубов на местах.

Для руководства деятельностью Всесоюзного творческого объединения учреждается президиум, в состав которого входят: известные фотожурналисты и фотохудожники, теоретики фотожурналистики и фотоискусства, специалисты фотодела, представители государственных и общественных организаций.

Под руководством президиума будет работать Генеральная дирекция фотовыставок, которая организует и проводит выставки, обеспечивает деятельность выставочного зала, музея.

Для приема и оценки выставочных экспонатов дирекция формирует художественный совет.

Средства, необходимые фотообъединению для его деятельности, должны поступать от продажи билетов на платные выставки, от реализации выставочных произведений, каталогов и т. д.

Всесоюзное творческое объединение будет иметь свои местные отделения в областных, краевых и республиканских центрах при наличии не менее 10 членов фотообъединения.

Всесоюзное фотографическое творческое объединение Союза журналистов СССР приступает к работе. Важнейшей первоочередной задачей объединения является подготовка Всесоюзной фотовыставки, посвященной XXVI съезду КПСС.

Валентин Михалкович **Фактура и ритм**

Есть твердое убеждение, почти аксиома, не подвергаемая сомнению: художник выражает себя в своих творениях. Когда высказывают это с торжественной непререкаемостью, хочется эдак простодушно спросить: Выражает ли? Себя ли? А действительно: как ответить на такие простодушные вопросы?

Вроде бы проще всего дело обстоит с актером. Ты видишь его на сцене или на экране — видишь воочию, живого, неповторимого. В то же время он создает перед тобой характер, создает придуманного драматургом героя. Герой может физически существовать только в том случае, если конкретный человек ссудил ему



рот, глаза, руки, тело; значит, актер и его герой слились, человек выразился в своем творении. Кажется, все ясно.

Однако выдающийся советский режиссер Г. Козинцев считал, что на тему «Личность актера и личность человеческая» можно написать целый трактат. Подбирая исполнителя к одному из своих фильмов, он отметил (в журнале «Искусство кино»): «Личность артиста (ч е л о в е к а я с о в с е м н е з н а л) показалась мне настолько привлекательной, что любые трудности не пугали» (разрядка моя — В.М.). Для Козинцева в актере, в одной телесной оболочке как бы сожительствовали две раз-

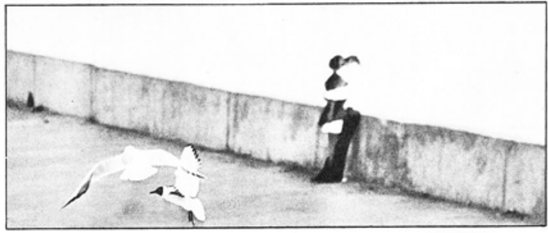




ФОТО **НИКОЛАЯ МОШКОВА**

ИЗ СЕРИИ «НИЖЕГОРОДСКИЕ УЗОРЫ»

ЧАЙКИ

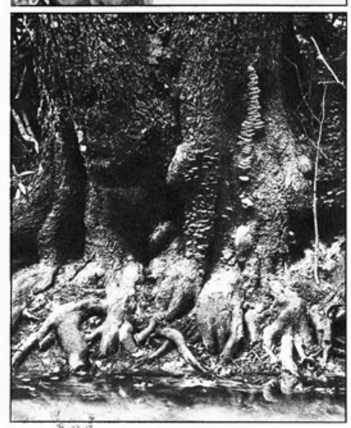
ИЗ СЕРИИ «РОЖДЕННОЕ НА ЗЕМЛЕ»

КАРУСЕЛЬ

ИЗ СЕРИИ «РОЖДЕННОЕ НА ЗЕМЛЕ»

ные индивидуальности, назовем их условно: «человек в искусстве» и «человек в жизни». Соотношения их замысловаты — нет никакой обязательной для всех и каждого закономерности, а вариантов — неисчислимое множество, вряд ли их можно перечислить. И если даже эта внешне простая проблема оказывается настолько сложной и запутанной, вывод из нее может быть только один: «человек в искусстве» и «человек в жизни» живут по-разному, имеют разную психологическую конструкцию.
Актера мы видим воочию, наблюдаем «человека в искусстве». Но что сказать о живописце, кинорежиссере, фотографе — мы общаемся тут не с людьми, а с их творениями, люди от нас скрыты, невидимы. Конечно, в творении художника Н. есть какие-то индивидуальные, неповторимые черты, но кому они принадлежат, какой из двух индивидуальностей, отмеченных Козинцевым? Сомнений здесь нет — принадлежат эти черты «человеку в искусстве», «я творческому». Но в каком соотношении это «я творческое» находится с гражданином Н. сказать невозможно.
Проблема эта существует и в фотоискусстве. Действительно, анализируя творчество того или иного автора, мы как будто имеем дело с двумя «личностями в искусстве».
Пусть не смущает читателя, что для подтверждения и развития данного тезиса мы отобрали для публикации произведения автора, не столь известного, а именно фотографа из Горького Николая Мошкова. Его снимки, присланные в редакцию, представляются нам в этом смысле достаточно типичными и поучительными.
Возьмем две его фотографии. В моем понимании — они абсолютно разные, резко противостоят друг другу. Вот первая — из серии «Нижегородские узоры»: часть железной, литой ограды, заканчивающаяся массивным каменным столбом с шаром наверху. Прямые, ритмично повторяющиеся прутья ограды украшены чем-то вроде железного венка. Вся эта конструкция — ограда, столб, венок — создает ощущение тяжеловесности, солидности, массивности; перед нами — черный, однородный силуэт на фоне неба. На верхней перекладине решетки сидит голубь. По своей материи, фактуре он напечатан таким же, как ограда, как венок. Живая материя приравнена материи мертвой, втянута ею, стала ее частью. На ограде, в различных местах, сидят еще несколько птиц, но и они «приравнены» чугунной конструкции, потеряв свою естественную фактуру, стали ее частью.





Другой снимок — из серии «Рожденное на земле»: ствол огромного дерева; явственна, физически ощутима шероховатость коры; мощь ствола подчеркнута веселенькой цепочкой древесных грибов; ствол неровен — внизу как будто заканчивается мощными колоннами-опорами, они вроде продолжаются внутри дерева; под шероховатой корой вздымается, перекатывается материя, словно бугрятся бицепсы.
Задаешься вопросом: что есть общего у автора, стремящегося ритмизовать, выявлять в окружающем геометрические первоосновы, конструкции, с человеком, столь внимательным к фактурам, к самой субстанции жизни? Как эти два человека уживаются в одном «творческом я»?
Порой создается впечатление, что оба они не желают слушать друг друга, не желают согласовываться друг с другом, и каждый в свою сторону идет до конца, до пределов возможного и допустимого или, вернее, — разумного. На снимке «Чайки» неожиданным, парадоксальным образом перераспределены смысловые признаки между объектами изображения — кружащимися птицами и влюбленной парой у парапета набережной. Сколько раз движение в фотографии передавалось расплывчатостью, смазанностью контуров!
У Мошкова кружащиеся птицы графически отчетливы, зато у неподвижного юноши лицо и рубашка образуют одно бесконтурное, бесфактурное пятно, сливающееся с ровным фоном. Фотографический признак движения отнят у действительно динамичной группы и передан группе статичной, и ритм этого сотворенного, приписанного статике движения должен, по всей видимости, знаменовать упоение чувством, эмоциональный подъем у молодых людей. Здесь не прямо, как в чувствительном романсе, сравниваются влюбленные и чайки, смысловое построение снимка гораздо тоньше, однако не стоит забывать народную мудрость: где тонко, там и рвется. Та грань, которая отделяет этот снимок от чувствительного романса, когда-нибудь, при ином случае действительно может порваться.
«Прощание с летом» представляет собой безудержное движение в иную, в противоположную сторону, хотя как будто между этой



фотографией и «Чайками» есть нечто общее, а именно — трактовка человеческих фигур. И там, и здесь они обобщены, бесфактурны, правда, в «Прощании с летом» снятая контражуром девичья фигурка имеет свою характерность — явственно ощущается и ее хрупкость, и ностальгичность охватившего ее настроения. Но в чем фотографии решительно разнятся — так это в отношении к среде. Белесый фон в «Чайках» ровен, однороден и как бы бесплотен, нет ни облаков, ни солнечного света и даже если бы виделись в нем какие-либо предметы, то, думается, в такой среде на них не распространялись бы правила воздушной перспективы.
И настил набережной, и парапет — это единая сероватая масса. В «Прощании с летом», напротив, явственно видна и фактура прибрежного песка, и кора березок слева, и успокоенные, даже чуть ленивые складки волн. Но плюс к тому и сверх того здесь еще «офактурен», материализован небесный свод — он стал тяжелым, давящим, потому что фотограф впечатал туда покрытую рябью водную поверхность. Не знаю почему, но снимок упорно вызывал у меня в памяти крыловскую строчку: «Уж зима катит в глаза». И получается вещь странная: две «творческие индивидуальности» отправились в разные стороны, стали «гулять сами по себе», но оказалось, что самостоятельные эти маршруты где-то пересекаются, приводят в одну точку, а именно к символизму и литературщине.
Взяв «Чаек» и «Прощание с летом», я сознательно говорю не о самых лучших работах из коллекции Н. Мошкова. Потому что здесь во всей своей наглядности открылась причина, двигавшая фотографом, в том и другом случае — и когда он борется с материальностью объектов («Чайки»), и когда он пытается сделать эти объекты более материальными, чем они есть на самом деле («Прощание с летом»).
Побудительный этот импульс состоит в стремлении преодолеть видимое, являющееся глазу, и дойти до сути вещей. В таком движении любой путь оправдан и благороден.
Как известно, нам достаточно лишь несколько черт, чтобы опознать объект — например несколько штрихов и точек представят нам на рисунке всего человека. Поэтому мы и стремимся преодолеть разнообразие, неисчерпаемость видимого тем, что извлекаем из него всевозможные геометризованные структуры, складывающиеся из небольшого, крайне ограниченного набора свойств, ибо, как пишет искусствовед Рудольф Арнхейм, «только в той степени, в какой беспорядочная панорама может быть воспринята как конфигурация четко очерченных направлений, объемов, геометрических фигур, цветов, можно сказать, что она действительно нами воспринимается» («Искусство и визуальное восприятие». М., «Прогресс», 1974).
«Человек в искусстве» сущностно отличен от «человека в жизни». Первый из них должен постоянно заниматься тем, к чему второй обращается крайне редко — «творческое я» должно превращать для других «беспорядочную панораму» в «конфигурацию четко очерченных направлений, объемов, геометрических фигур». Стремление это у Мошкова выражено явственно и отчетливо. В работе из серии «Картинки детства» ради общего драматизма снимка преображена, перевоссоздана естественная «конфигурация направлений». Детская карусель, занесенная снегом, над ровным белым покровом возвышаются только фигурки зверей, на которых когда-то катались, стоял шум, звенел смех. Радостная жизнь ушла с этого места. Мошков не снимает круглую карусель, какой она в действительности является — направления движений у пары лошадок и у лошадки с верблюдом оказываются под прямым углом друг к другу. Плавный круг драматически нарушен, он сломался — животные как будто бросились врассыпную, но застряли в снегу.
Но всегда ли ради этого выявления конфигураций, конструкций обязательно нужно бороться с естественостью, материальностью моделей, всегда ли нужно особым, неожиданным образом ритмизовать видимое? Рудольф Арнхейм пишет о двух типах простоты: «В абсолютном смысле предмет является простым, когда состоит из небольшого числа характерных структурных особенностей. В относительном смысле предмет будет простым, когда в нем сложный материал организован с помощью по возможности наименьшего числа характерных структурных особенностей».
Два «творческих я» у Мошкова находятся в том же соотношении, как абсолютная и относительная простота. Одно из них пытается преодолеть материальность видимого, победить живую субстанцию моделей (как это было с птицами в описанном выше снимке); короче — свести все разнообразие видимого к ограниченному набору «структурных особенностей». Другое «я», напротив, бережно сохраняет всю естественную «сложность материала», и вместе с тем не отказывается от удовольствия подчеркнуть, акцентировать в этом сложном материале число характерных «структурных особенностей». Когда это случается, автор приходит к результатам положительным.
Вот фотография «Заросший пруд». Кажется, что может быть интересного в этой немудреной картинке — прибрежная вода, по ней расплылись листья каких-то растений, и непокорной щетиной торчит камыш. Кажется, на любом пруду таких пейзажей можно наснимать тысячи. Однако отметим, как ненавязчиво и тонко усилены здесь фотографом «структурные особенности материала».
Их всего две: расположение белого цвета и ритмика растительности. Деталь, в наибольшей степени притягивающая внимание, — солнечный блик на воде. Он в сущности является и композиционным, и смысловым центром кадра. В блике купается лист кувшинки — контуром своим он четко выделен, но по тональности слит с бликом. Такую сложную картину вряд ли рассмотришь невооруженным глазом; здесь действительно необходим взгляд «творческого я», но такого, которое с пониманием отнесется к естественной субстанции жизни, проникнет в ее суть.
Я не сказал обо всем, что содержит коллекция — например о тонких и выразительных портретах, которые — я в этом не сомневаюсь — принадлежат тому «творческому я» Н. Мошкова, которое устремлено к «относительной простоте».
Мне хотелось преимущественно обратить внимание на тот внутренний конфликт, который содержится в работах — конфликт между насильственной геометризацией и ритмизацией материала, преодолением естественной фактуры жизни ради ограниченной выразительности и бережным сохранением этой фактуры, потому что подобный конфликт, как подсказывает мой критический опыт, типичен. Он свойствен не только одному Машкову, а и многим другим фотографам.

ФОТОПАНОРАМА

В Центральном Доме журналиста состоялось очередное заседание фотосекции московских журналистов.
В гости к репортерам пришли летчики-космонавты СССР Г. Титов и Г. Гречко. О первой съемке с борта космического корабля «Восток-2» рассказал Г. Титов. Слайды, сделанные во время космических полетов, прокомментировал Г. Гречко. Фотожурналисты А. Моклецов и А. Пушкарев, которые в течение многих лет работают над космической темой, показали свои новые работы.
Тема выступления заведующей редакцией цветной фотоинформации Фотохроники ТАСС М. Виноградовой — космическая съемка для народного хозяйства и научных экспериментов.

Во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания Министерства культуры СССР в серии фотографических выставок экспонировались работы известного советского фотохудожника М. Наппельбаума. Были представлены портреты видных деятелей нашего государства, поэтов, художников, артистов. Уникальный экспонат выставки, посвященной 110-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина, — первый официальный портрет вождя, снятый в январе 1918 года.

Общество фотоискусства Литовской ССР организовало выставку работ бывшего военного фотокорреспондента Виктора Темина.

Подведены итоги второго межреспубликанского конкурса детской фотографии «Мир глазами юных», который проходил в Могилеве. Среди авторских коллективов первой премии удостоен фотокружок при Челябинском педагогическом институте. В индивидуальном конкурсе высшие награды получили Михаил Богачев, Андрей Поповичев, Сергей Леонтьев, Олег Извозчик, Юрий Ермолин и другие.

В выставочном зале Союза художников Таджикской ССР экспонировались работы одного из старейших фоторепортеров республики, заслуженного деятеля искусств Н. Софьина. Выставка была организована Союзом журналистов республики и редакцией газеты «Коммунист Таджикистана» и приурочена к 70-летию фотомастера и 40-летию работы в газете.

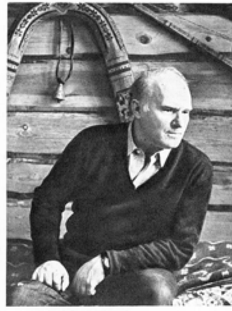
Л. Аннинский Что такое «портрет художника»

РАЗДУМЬЯ НА ВЫСТАВКЕ

Ежегодно в ознаменование исторического события — подписания В. И. Лениным Декрета о монументальной пропаганде — в Москве проводится Неделя изобразительного искусства. В дни Недели в залах Академии художеств и Союзов художников СССР и РСФСР, в творческих мастерских, в музеях и выставочных помещениях, на предприятиях и в вузах столицы проходят встречи и беседы с художниками, скульпторами, дизайнерами. Москвичи и гости столицы знакомятся с творчеством мастеров советского изобразительного искусства.

Впервые в рамках этого традиционного праздника с показом своих работ выступили фотохудожники и фотожурналисты — в залах Центрального Дома работников искусств состоялась тематическая выставка «Художник и творчество». Около 400 снимков рассказали зрителям о живописцах, ваятелях, графиках, монументалистах, их вдохновенной работе над своими произведениями. Президиум правления Московского отделения Союза художников СССР принял решение проводить такую выставку регулярно.

Жюри выставки присудило I премию В. Великжанину, II премию Л. Иванову, С. Склезневу и М. Уманскому, III премию Л. Бергольцеву, В. Дубилю, Е. Ковригину, Ю. Кравчуку, О. Лазневу, В. Малышеву, Л. Мелихову, В. Перейме, Я. Рюмкину, А. Сизухину. Своими впечатлениями о работах, представленных в экспозиции, делится критик Лев Аннинский.









Художник Алексей Венецианов писал крестьянок; скульптор Олег Комов лепит Венецианова; фотограф Виктор Великжанин снимает Комова... Или так: Гомер описывал Троянскую войну; Дмитрий Бисти иллюстрирует Гомера, а Александр Сизухин фотографирует то, как он иллюстрирует. На что опереться фотомастеру? На Ахилла? На Гомера? На штрих и жест современного художника? Или, переварив все это, попытаться дать свое понимание реальности? Но что здесь реальность? И что для фотографа объект?

В качестве чего ему нужен другой художник? В качестве модели? Можно ли счи-

тать моделью «отражение отражения!» Не соскальзываем ли мы тут в бесконечное «зазеркалье», где теряется само понятие реальности? Художник — давно уже не «человек с зеркалом на дороге»; скорее, он линза в гигантском телескопе или микроскопе; линза в системе тысяч линз. Такова реальность современной культуры, и это надо принять как данность. Когда фотомастера собирают свои работы на выставку, тема которой — художник, то в этом можно увидеть знамение времени: культура сама в себя вглядывается и сама себя строит.

Виктор Велижанин снимает Олега Комова на пестром фоне мастерской, среди набросков, этюдов, эскизов, в окружении консультантов, зрителей, ценителей и советчиков; перед нами как бы «материальная периферия» творчества, долгий труд, профессиональный пот, борьба с материалом; на лице скульптора — смена настроений: сосредоточенность, сомнение, азарт, упрямство, усталость. Фотомастер не концентрирует нашего внимания на движении внутреннего замысла скульптора, не стремится исчерпать его мироконцепцию или даже передать его мироощущение — он дает напряжение воловьей работы, кое-где смягчая это улыбкой; на первом плане мы видим сзади плечо скульптурного Венецианова, а через его плечо, сверху — толпу задравших головы экспертов, среди которых Комов стоит, опустив голову, как обреченный, и кажется, что Венецианов, глядя на эту сцену, устало улыбается...

Портрет Олега Комова, венчающий серию (этот портрет воспроизводился в газете «Советская культура»), воспринимается как апофеоз сконцентрированного внимания; перед нами — «ушедший в дело» работник; профессиональные аксессуары, заполнявшие снимки серии, теперь отброшены; рука со стекой едва угадывается; мы видим только лицо.

Там была — Работа, здесь — Лицо. Соединить Работу и Лицо в одном снимке Велижанину не удалось: ему для этого понадобилась серия.

Впрочем, нет. В одном снимке это ему удалось. Это лучший лист серии, удивительный по концентрации противоречивых чувств. Слева — художник, справа — модель; Комов смотрит на Венецианова, Венецианов — на Комова; Комов, готовый нанести удар стекой (а может, «пощечину глиной»!), растрепан и сконцентрирован:

С. СКЛЕЗНЕВ ХУДОЖНИК Е. ЗВЕРЬКОВ

Л. МЕЛИХОВ ХУДОЖНИК В. ПРОКОФЬЕВ

А. СИЗУХИН ИЗ СЕРИИ «БИСТИ, ИЛЛЮСТРИРУЮЩИЙ ГОМЕРА»

В. ВЕЛИЖАНИН ИЗ СЕРИИ «СКУЛЬПТОР О. КОМОВ»





рот его открыт, глаза впились в материал; учтивый Венецианов смотрит на него загадочно; в этой фотографии — смесь юмора и экстатической радости творчества, но ... это, наверное, мог бы быть и не Олег Комов. Это «скульптор вообще». Я не могу соотнести его с уникальностью Комова-скульптора, с его концепцией русской культуры, с его концепцией Пушкина... Это поразительный снимок — с точки зрения «репортерского попадания», но этот снимок показывает ту трудноуловимую грань, что отделяет жанр репортажа из мастерской от жанра, который называется «портрет художника». Александр Сизухин строит свою серию фоторабот о Дмитрии Бисти на принципиально ином основании. Он отсекает всю «периферию» работы; не из пестрого материального хаоса мастерской рождается художественный замысел, а как бы из тьмы. В этом смысле абсолютно черная плоскость первого листа серии, при всей экстравагантности такого зачина, — точно мотивированное начало: люди, знающие графику Бисти, густоту и резкость его тонов, контрастность его штриха, тяжелую определенность колористических решений, прочитывают этот первый лист как метафору: «тьма» непроснувшегося воображения, черная бездна веков, из которой будут вызваны «тени ахейцев», мрак отчаяния, в котором собирается воля художника перед тем, как вырваться к свету... Профиль Дмитрия Бисти, возникающий из черноты во втором листе серии, лаконично вылеплен светом. «Чеканка». «Медальон». Ноль психологии. Но максимум графической выразительности.

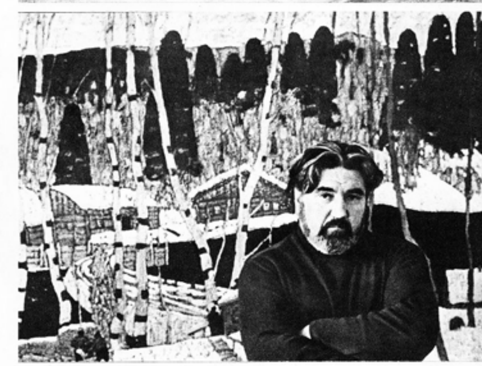
Следующий лист. Из той же тьмы — три ярко освещенных окна мастерской в верхнем этаже московского дома: строка света в черноте ночи.

Еще два снимка: мастер за работой. Снопом света вырван из темноты стол. Черен силуэт художника. Лица нет. На белой плоскости стола — набор резцов. В том, как увидены эти инструменты, — опять-таки скрупулезное проникновение в «штрих» Бисти: эти лежащие на столе тонкие «ножи и шила», резко, наискось освещенные, с нервно изогнутыми тенями, похожи... на рисунки Бисти к «Стране водяных» Акутагавы!

Следующий лист — фоторепродукция: рисунок Бисти. Колесница бога — черные упругие тучи — слепящий диск солнца из тьмы.

Н. ГАВРИЛОВ КОПИИСТ





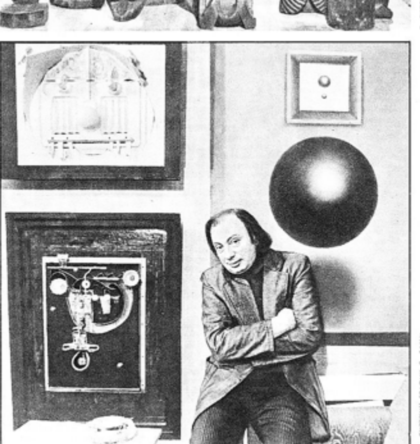
С. СКЛЕЗНЕВ ПЕЙЗАЖИСТ К. БРИТОВ

Результат!
Из тьмы же — последний лист серии — текст (строка Мандельштама): «Бессонница. Гомер. Тугие паруса. Я список кораблей прочел до середины». Завершение, комментарий, замок.
Прекрасная серия. Прекрасно передано присутствие Дмитрия Бисти, его темперамент, его рука. Есть и ощущение магии искусства как такового: свет из тьмы, форма из хаоса. Есть, наконец, искусство и логика фотографии: фотохудожник передал свою мироконцепцию с помощью мироконцепции Бисти. Нет... портрета художника.
Невольно вспоминаю здесь фоторепортажи Игоря Пальмина из мастерской Бисти (они хорошо известны по альбому «Дмитрий Бисти», вышедшему в издательстве «Советский художник» в 1978 году). Это тот же жанр, что в репортаже Велижанина о Комове, только все более дробно, пестро и «многословно»: в этом кричащем обилии колес, ламп, резцов, кистей, тюбиков, баночек и бутылочек, прыгающих в глаза зрителю, было что-то рекламное. Но был там и портрет...
Дмитрий Бисти сидит на стуле, закинув ногу на ногу, с сигаретой в опущенной руке. Рядом — какая-то сварная металлическая конструкция — то ли «абстрактная скульптура», то ли самодельный торшер. Что-то металлическое, резкое, парадоксальное. Вполне достаточное, чтобы понять, что перед нами — художник, и чтобы почувствовать, какого нрава художник. Но лицо, лицо! Все те же «вырубленные», архаические черты ахейца и... улыбка. Добрая, умная, хитрая, лукавая, неисчерпаемая улыбка. Бездна психологии! Вы понимаете, это — лицо Бисти и это лицо... Одиссея. Каким наитием сумел Пальмин соединить эту позу и эту мимическую «тень веков» на неповторимом лице Бисти, и этот стул, и эту фантастическую лампу! Вот — портрет художника. И один такой портрет в моем сознании удерживает на весах всю великолепно продуманную и виртуозно исполненную серию Сизухина, который построил на искусстве Бисти нечто иное: «параллельную» фотоконцепцию мира.
Я признаю и то, и другое. И третье. Технологическая «периферия» искусства: все эти натюрморты из кистей и мастехинов — объект, достойный и весьма благодатный для фотографии. Здесь возможна и фотопатетика, как у Пальмина, и фото-

окончание см. на стр. 38



С. Склезнев художник К. Гоголев



А. Сизухин график Л. Ламм

Анри Вартанов **Проблема авторского стиля**







Эту статью можно было бы назвать: «Авторский стиль в фотографии». Или, скажем, «Индивидуальность фотографа». Или что-нибудь еще в этом же роде. Я предпочел более осторожное: «Проблема...» и вот почему. «Все искусства, — можно прочесть в книге известного французского киноведа Андре Базена, — основываются на присутствии человека, и только в фотографии мы можем наслаждаться его отсутствием. Фотография воздействует на нас, как «естественный» феномен, как цветок или снежный кристалл. Пафос, художественная цель всех дофотографических видов искусства — раскрытие объективного мира через душу автора, творца произведений. Новизна и неожиданность фотографии — в ее предельной объективности, в том, что в ней мир говорит с нами «от своего имени». Как бы ни был искусен художник, его творчество всегда несет на себе печать неизбежной субъективности. А потому изображение ставится под сомнение самим фактом присутствия человека. Самое главное при переходе от живописи к фотографии заключено... в психологическом факте: стало возможным полностью удовлетворить нашу потребность в иллюзионном сходстве посредством механического репродуцирования, из которого человек исключен».

В первое время после появления фотографии это ее врожденное качество всеми считалось серьезным пороком. В ту пору не было еще кино, телевидения, дизайна, то есть тех видов творчества, в которых участвуют механизмы, машины. Не было никаких принципов подхода к такого рода произведениям: их по привычке сравнивали с явлениями старших, «рукотворных» искусств и из-за резкого несходства с ними отрицали. Причем отрицали принципиально, считая, что им навсегда заказан путь на Парнас.

В то же время сами дагерротиписты, первые фотографы, в поисках контраргументов более всего заботились о развитии тех средств, которые бы позволили привнести в снимки субъективный момент, нарушить механичность создаваемого произведения. Нередко это делалось наперекор природе фотографии: скажем, автор снимка, печатая его, в буквальном смысле слова «прикладывал руку», используя кисть и дорисовки. Фактически это были произведения синтетического искусства, в котором соединялись фотография с живописью или графикой.

Ну, а если вернуться к фотографическим первоистокам, то необходимо признать, что неповторимость фотографии, ее непохожесть на все остальные искусства состоит в характере создаваемого ею изображения: тут уж действительно речь должна идти об особой, «гарантированной» аппаратом-камерой объективности получаемой картины мира.

В результате мы оказываемся перед очевидным противоречием: с одной стороны, известно, что никакое искусство немыслимо без авторской личности, без индивидуального взгляда на мир. С другой, — своеобразие фотографии ставит вопрос о творчестве, в известном смысле, без участия человека. Впрочем, этот тезис — о безличном творчестве фотокамеры — требует более пристального к себе внимания. Да, конечно, по природе своей, по характеру возникновения изображения фотография является средством безличным. Недаром история знает случаи, когда камера снимала в тех местах, где человека вовсе не было: напомню исторические снимки неведомой нашему глазу обратной стороны Луны, сделанные камерой со спутника.

Снимки эти по своей цели были исключительно информационными: науке очень важно было знать, какова поверхность невидимой с Земли стороны Луны. Другое дело, что новизна полученной картины и наше зрительское понимание ее уникальности привносили в восприятие снимка определенный эстетический момент. Но все же снимки фотокамеры, сделанные без участия человека, прежде всего имеют целью дать максимально объективную информацию о происходящем, что как нельзя лучше соответствует возможностям фотографии.

Как только речь заходит о фотосъемках, производимых человеком, даже если целью их является информационно-точная фиксация какого-то события, возникает целый ряд обстоятельств, вносящих разнообразие в решение этой задачи. Не раз было замечено, что разные репортеры, посланные на съемки одного и того же весьма определенного и достаточно короткого в своих пространственно-временных границах события, привозили совершенно несхожие снимки. Замечу, что в этом случае несхожесть не была запрограммированной: скорее, наоборот, заказчики информационных репортажей были заинтересованы, чтобы событие, ради которого они посылают на место фотожурналистов, в максимальной степени сохранило свою изначальную подлинность. И все же, при всем стремлении фотографа передать то, что перед ним происходит, без всяких изменений, это оказывается практически невозможно.

Почему? Потому, очевидно, что съемочная камера, при всем своем техническом совершенстве, без человека представляет собой лишь кусок металла. Ну, а человек с камерой в руках, как бы ни старался он «забыть» о себе, проявляет свою индивидуальность.

В деле фотоинформации отличие одного автора от другого проявляется уже в том, какие именно моменты события выбраны для фиксации, с какой точки и с какого расстояния сделан снимок и т. д. Обычно качества личности







А. СЛЮСАРЕВ ГОРОДСКОЙ НАТЮРМОРТ

В. ФИЛОНОВ МИРАЖ

Б. САВЕЛЬЕВ ИЗ СЕРИИ «МОЙ ГОРОД»

А. СААКОВ ПОРТРЕТ

Э. СПУРИС ИЗ ЦИКЛА «РАЙОНЫ РИГИ»

С ПЕТРУХИН БИОЛОГ



в этих случаях проявляются непреднамеренно, но бывают ситуации, когда репортер, влекомый общепринятым стремлением снять событие «в упор», находит в себе силы отойти от привычного шаблона и проявить свою индивидуальность даже в решении информационной задачи. Напомню широкоизвестный снимок Г. Петрусова «Подписание Акта о капитуляции Германии», сделанный в мае 1945 года. В кадре видны коллеги-репортеры которые решали задачу совершенно одинаково: подойдя как можно ближе к Кейтелю, подписывающему от имени Германии акт, они «ловили» нужное мгновение. «Не могу не похвастать, — писал позже Петрусов. — Больших усилий стоило мне оторваться от съемок крупным планом — маршала Жукова, Кейтеля и других, уступить с трудом вырванное место у самого стола, уйти в сторону, взобраться на стол и сделать этот снимок, дающий общую картину подписания. Я вознагражден — такого второго снимка нет».

Характерно, что в процессе решения сугубо информационной задачи Петрусов остался верен своей авторской индивидуальности.

Знающие его творчество помнят, насколько органичны для его стиля съемки сверху, при которых пространственное развитие события оказывается охваченным единым взглядом, умещаясь в единой композиции. Естественно, что, решая отойти подальше и забраться на стол, Петрусов меньше всего думал о том, чтобы в итоге получить художественное фотопроизведение, да еще находящееся в присущем ему стилистическом русле. Он просто хотел, кроме крупных планов, сделать еще и снимок, на котором бы видно было, как протекало событие в целом, какова была его атмосфера. Но, будучи яркой творческой индивидуальностью, Петрусов, даже не раздумывая, выбрал решение, которое воплощало присущий ему авторский почерк.

Я сознательно привел первый пример из области фотожурналистики. Фототворчество сегодня развивается в разных руслах: информации (хроники), документального фотоискусства (искусства факта) и художественной фотографии (искусство вымысла). И, пожалуй, только в первом из них безличность, присущая фотографии как изобразительному средству, дает о себе знать. Впрочем, грань между первой и второй разновидностями фототворчества нередко проходима: их объединяет строгая фактичность, а разделяет как раз та черта, которой посвящена эта статья. Поэтому-то коллеги Петрусова, ограничившиеся лишь фиксацией происходящего на их глазах события, остались в рамках добросовестной фотоинформации, в то время как он, на основе того же самого факта, сумел создать выразительное произведение документального фотоискусства. Таким образом, если рассмотреть схематически вопрос о возможном перерастании информации в искусство, то он замыкается фактически на личности автора, его неповторимо-индивидуальном видении мира.

Переходя к области творчества, объединяемой понятием художественная фотография, — где особую роль играет авторская фантазия, — нетрудно заметить, что здесь значение стиля еще больше возрастает. Нередко бывает так, что в произведениях фотохудожников предметный состав (то есть то, что снято в кадре) оказывается предельно простым, многомного раз виденным, не способным остановить глаз зрителя. Однако то, как сделан снимок, просвечивающий сквозь бесхитростный сюжет характер авторской индивидуальности, интонация художественного повествования — все это привлекает к себе внимание, становится основным в произведении фотоискусства. Таковы работы А. Слюсарева, ярко заявившего своими натюрмортами о собственном художественном стиле. Он снимает мир вещей неприметных, прозаических, являющихся теми деталями нашей повседневности, которые мы видим на каждом шагу, но никогда не замечаем и тем более не обращаем внимания на их «неброскую внешность». Слюсарев останавливает нас возле старых, повидавших виды деревенских ворот, затерявшегося на угрюмой городской стене телефона-автомата, свисающей вдоль водосточной трубы бельевой веревки. Внимательное разглядывание предметного мира, неторопливость художественного рассказа, умение тщательно воссозданной фактурой и изысканными светотональными характеристиками образно рассказать о них, фрагментарность и вместе с тем устойчивость, спокойствие композиции — все это непременные качества стиля автора, вошедшего в нашу фотографию последнего времени.

Очевидно, когда речь заходит о художественной фотографии, правомочна постановка вопроса об узнаваемости «руки» того или иного фотохудожника. У некоторых современных мастеров фотографического искусства их стиль столь ярок и неповторим, что мы узнаем их работы издалека, не читая подписей под снимками. Эгонс Спурис и Валерий Плотников, Александр Сааков и Владимир Филонов, Леонид Тугалев и Вильгельм Михайловский, Сергей Петрухин и Борис Савельев — таков далеко не полный список авторов, обладающих неповторимым стилем. Впрочем, и в тех случаях, когда авторство не столь легко распознаваемо, оно накладывает серьезный отпечаток на фотопроизведения. Было время, скажем, когда при первом знакомстве с молодыми литовскими фотографами — дело было в конце 60-х годов — даже профессиональному взгляду они казались недостаточно отличающимися друг от друга. Но шло вре-

мя, мы стали глубже проникать в мир произведений литовских фотохудожников (да и они, вероятно, становились все более глубокими и своеобразными в своих поисках), и теперь уже не перепутаешь Антанаса Суткуса с Ромуальдасом Ракаускасом, а Альгимантаса Кунчюса с Александрасом Мацияускасом. Каждый из крупных мастеров литовской фотографии обладает своим голосом, своей индивидуальной творческой манерой.

Своеобразие литовских авторов, кстати сказать, выходит за пределы одной национальной фотошколы: оно ставит вопрос в более широком и принципиальном плане, в особенности сегодня, когда среди части молодых фотографов возникла тенденция «придумать» себе какой-нибудь «фирменный» прием, с тем, чтобы с его помощью выделяться среди остальных. Прием этот — подчас даже весьма впечатляющий и экстравагантный — оказывается чаще всего чужеродным по отношению к воплощаемому на снимках жизненному и художественному содержанию. Мало того, на мой взгляд, чужеродность формального приема, «вживленного» в фотографию — одну, другую, третью — даже более пагубна, нежели в живописи или графике. Почему? Да потому, что живопись — это, условно говоря, полностью «рукотворное» искусство, в то время как фотография, как я уже говорил в начале статьи, заквашена на безлично-объективной способности камеры воссоздавать реальное многообразие окружающей нас действительности. Как бы далеко ни шагнуло развитие фотографического искусства — в особенности художественной фотографии, — оно не может (и не должно) порывать с генетическими своими истоками. Говоря иными словами, фотография — даже самая фантастическая, самая свободная в авторских поисках выражения — не перестает быть фотографией. И ее строительный материал — не мазок кисти живописца и не штрих грифеля или росчерк пера графика, а непременно фотографическое изображение.

Что это означает? А то, что фотограф в бóльшей степени, нежели живописец или график, обязан уважать неприкосновенность реального облика вещей.

И проблема авторской индивидуальности фотохудожника (все-таки проблема!) состоит в том, что фотограф выражает ее не через себя, а через фотографически зафиксированный (и выраженный) мир реальной действительности. Секрет широкого успеха литовских фотомастеров — в том числе и формирование в республике такого большого числа своеобразных художников — заключается в том, что ни один из них не ставит перед собой достижение стилистической неповторимости в качестве самоцели. Наблюдая окружающую жизнь, размышляя над увиденным, они воплощают свои творческие потенции в картинах реальной жизни.

Зрителю этих фотографий, если он, конечно, достаточно простодушен, может показаться, что перед ним — фрагменты зафиксированной фотокамерой действительности и ничего больше. Но таковы уж законы творчества в фотографии, что личность автора, его индивидуальный стиль «прочитываются» сквозь покровы реальности, представленной на снимках. И подлинной проблемой для каждого фотохудожника является умение найти и удержать в своих произведениях необходимую меру во взаимоотношениях между свойствами безличного инструмента для фиксации всего сущего — фотокамеры — и своими помыслами, фантазией, поисками своего «я». Всякое, даже небольшое нарушение этого зыбкого равновесия неминуемо ведет к неудаче: в одном случае, если победу одержит камера, перед зрителем окажется холодная (подчас не лишенная информационного значения) фотофиксация, в другом — мы станем свидетелями создания произведения, место которому, возможно, в изобразительном искусстве, но не в фотографии.

Лишь гармоническое единство этих двух начал дает примеры законченного авторского стиля в фотографии.

Что такое «портрет художника»

ОКОНЧАНИЕ. НАЧАЛО СМ. НА СТР. 32

ирония, как у Велижанина. На той же выставке — «Копиист» Игоря Гаврилова: милый, скромный, застенчивый и самоотверженный трудяга на фоне трех «Девочек с персиками»... Возможен тут и скрупулезный аналитический взгляд в сторону зрителя. На той же выставке — серия Леонида Бергольцева, по ней можно прямо-таки строить социологические и психологические гипотезы о посетителях современных вернисажей. Присутствие художника в этом случае передается обстановкой «вокруг художника».

Можно и «изнутри». Это у Сизухина: камера подстраивается к кисти или резцу, следует за штрихом и жестом; мы видели, сколь многое может тут сделать камера. И все-таки... для того, чтобы исчерпать творчество художника, мне нужно само творчество художника. Его работы, а не комментарий камеры. Фотография этого все равно не заменит. Она создает параллельный художественный мир, но это будет свой мир: фотографическая система линий и красок, объемов и массивов, бликов и пятен. Мир, родственный художнику, но свой. Стало быть, начинаешь «изнутри», а вылетаешь — «наружу».

Что же может дать камера такого, чего художник сам о себе не знает?

Лицо, лицо художника.

У того же Сизухина — прекрасный портрет Леонида Ламма. Сидит человек на фоне стены, на стене, за его спиной — три полотна. Эти полотна: шары и квадраты, расщепленные «часовые механизмы», коллажи конструктора парадоксов — неуловимым образом взаимодействуют с обликом сидящего тут человека, с иронической складкой его полных губ, с добрым взглядом из-под тяжеловатых век, с длинными редеющими волосами «городского жителя». Портрет художника!

Вот серия работ Льва Меликова «Художник Фейгин». «Хаос» мастерской, но отмеченный определенным стилем: «дерюжки и рогожки», повернутые холсты, пропитанные краской тряпицы, меж ними полотна: сплетения линий, нитей, какие-то игрушки, какие-то фантастические существа, похожие на насекомых и людей одновременно: что-то босховское. Среди этого «хаоса» — лицо: из-под невообразимого, марсианского козырька горят огнем глубоко посаженные старческие глаза — худой, быстрый, «искрящий», счастливый человек. Художник.

Вот серия Юрия Кравчука «Грековцы». Край батального полотна: из заснеженного леса выползают танки. Художник Виктор Дмитриевский — в военной форме; звездочки на погонах «смыкаются» с полотном: острое, стальное, неумолимое. И в этом воинственном «окладе» — круглое, мягкое, ласковое, мирное лицо. Лицо художника!

Мне, зрителю, в таком портрете не требуется разворота полотен, скульптур или графических листов.

Не требуется и комментариев. Мне достаточно одной детали, одного толчка, с помощью которого фотомастер передает мне представление об общем мироощущении художника. Все остальное дает лицо.

Очень хорошо этот контрапункт лица и обстановки чувствует Сергей Склезнев. Он снимает владимирского живописца Кима Бритова на фоне его пейзажа — и талый снег на крышах изб, белизна берез, густота елей объясняют нам мечтательное, отрешенное, потаенно страдающее лицо живописца.

...Он снимает Ефрема Зверькова на фоне деревянной стены в избе; над плечом — расписная дуга с колокольчиком, и в лице художника: в сжатых губах, в жесткой линии щек, в белом куполе лба проступает русский «головастый мужик» — из тех, чьи черты собрал когда-то Тургенев в образе Хоря.

...Он снимает карельского резчика Кронида Гоголева среди выточенных им фигур, среди этих скуластых, бородатых, узкоглазых лиц — и в лице резчика, в его точном прищуре, в пушистой бороде, в морщинах загорелого лба проступает «духовная фактура»: вековая хватка рыболовов и охотников...

Художник в поте лица создает свои работы, а работа исподволь создает, формирует, лепит его самого, его облик, его лицо.

В этом — удивительная загадка художественного творчества. И в этом — разгадка того, что называется: портрет художника.

Антанас Суткус: «Ифосканбалтик» — форум дружбы

В традиционной международной фотовыставке «Ифосканбалтик» принимают участие страны бассейна Балтийского моря. Она проходит под девизом «Балтийское море — море мира» в городе Ростоке (ГДР). Большой приз фотовыставки 1980 года присужден фотографу из Клайпеды Вацловасу Страукасу за серию из шести фотографий «Последний звонок». Это большой успех известного фотохудожника. Наш корреспондент попросил члена жюри выставки, председателя правления Общества фотоискусства Литовской ССР Антанаса Суткуса поделиться своими впечатлениями об этом фотографическом форуме.

— Как проходила работа жюри на «Ифосканбалтик»?

— По установившейся традиции эту выставку устраивают на коллегиальных основах страны балтийского региона. Кроме того, в экспозиции принимают участие Норвегия и Исландия. На этот раз в адрес устроителей было прислано около 4 тысяч снимков — вдвое больше, чем на предыдущую фотобиеннале. Даже беглый их просмотр отнимает много времени. А ведь есть фотографии, к которым надо возвращаться, которые требуют осмысления, внимания со стороны членов жюри. И недаром из великого множества выставок фотохудожники выбирают те, где они могут рассчитывать на чуткость и понимание. К таким экспозициям, по моему глубокому убеждению, относится и «Ифосканбалтик»...

Жюри выставки отобрало для экспозиции 350 работ.

— Какие тенденции в развитии фотоискусства отражали работы, присланные на выставку?

— Современную фотографию правомерно рассматривать в широком контексте, в ее связи со всеми духовными ценностями общества. Гуманистическая миссия фотографии — помочь познанию мира и человека, способствовать взаимопониманию и сближению народов. Такая фотография рождается и утверждается в острой борьбе идей.

Сегодня все большее место в национальных фотошколах, судя по экспозиции, занимает социальная тема. Однако по-прежнему не сдает позиций и остается жизнеспособной салонная фотография, у нее немало сторонников. Факт неоднозначный, но иногда в нем проявляется стремление некоторых авторов уйти от сложных проблем современного мира.

Еще в сороковые годы известный американский фотограф Эдвард Уэстон говорил, что «салонная фотография... практикует ограничения фотографического процесса с помощью фальшивых стандартов, компрометируя любой симптом оригинального творческого видения».

Вниманию жюри было предложено немало образцов подобного творчества, далекого от жизни. И еще одно: заметно увеличился поток вторичной фотографии. Одни и те же находки, приемы кочуют с выставки на выставку, захлестывает стереотипность, количественное увеличение уже давно найденных решений.

— Что можно сказать о коллекциях стран-участниц «Ифосканбалтик»?

— Сильную подборку представили фотографы ГДР. Ее отличали тематическое и жанровое многообразие, высокий уровень исполнения как черно-белых, так и цветных работ. Фотографические организации республики основательно подготовились к выставке. Подборка фотографий наших друзей широко и полно отобразила жизнь своей страны.

В работах польских авторов на первый план вышла социальная фотография. Вообще их коллекция достаточно разнообразна. Привлекли внимание пейзажи, экспериментальные работы, выполненные в различных техниках.

Реалистические тенденции преобладают в финской фотографии. Ее отличает внимание к человеку, обыденной жизни, показанной просто, без прикрас. В Финляндии я видел экспозицию, рассказывающую об одном рабочем поселке, — своеобразный социальный портрет трудящегося человека. Эти же авторы выступили в Ростоке с подлинной «фотографией жизни».

Аналогичные пристрастия характерны для шведских мастеров. В творческой группе «Гавле» всего несколько человек, но работают они в одном ключе. Их интересует та привычная повседневность, из которой складывается человеческая жизнь. Так, они снимали в течение длительного времени жизнь четырех фермерских семей. В подробном и детальном повествовании разворачивается целая эпопея крестьянского быта. Шведские авторы показали также интересные работы на детскую тему.

Обратили на себя внимание высокой культурой исполнения студийные портреты датских мастеров, цветные снимки фотографов из ФРГ.

— Как воспринимались работы советских авторов?

— Достаточно сказать, что главную награду выставки жюри вручило советскому фотографу Вацловасу Страукасу. Он также получил и специальный приз за серию. Его работам присущ проникновенный лиризм и вместе с тем определенная сдержанность, лаконизм в выборе средств. Манеру Страукаса отличает своеобразное ассоциативное мышление. Как участник, отмеченный главным призом, он получил право на показ персональной выставки на очередной биеннале «Ифосканбалтик».

Среди обладателей медалей еще четверо советских фотографов: Александрас Мацияускас из Каунаса — премирован его цикл «Ветеринарная клиника», Станислав Яворский из Горького — отмечен его снимок «Неудача», Харольд Лепиксон из Таллина награжден за снимок «Дети нашего дома», Валерий Щеколдин из Ульяновска премирован за серию «День Победы». Фотографические объединения некоторых стран учредили специальные премии. Премия Общества фотоискусства Литовской ССР за лучший портрет рабочего досталась фотомастеру из ГДР Манфреду Уленгуту.

В целом выставка еще раз продемонстрировала силу художественного воздействия реалистической фотографии. Этот факт немаловажен, поскольку в течение года экспозиция «Ифосканбалтик» будет показываться в странах-участницах самому широкому зрителю. Тем значительнее выглядит позиция советской фотографии на «Ифосканбалтик», которая в третий раз подряд завоевывает здесь первое место.

— Что нового «сказала» выставка о формировании творческого лица фотографа?

— По собранным оргкомитетом снимкам нетрудно было установить, что творческому развитию многих фотографов еще мешают прагматизм и узкий профессионализм. А ведь фотография прежде всего — способ познания мира. Что нужно для того, чтобы фотограф глубоко и правдиво отобразил действительность? Чувствовать направление динамического потока жизненных явлений. Уметь увидеть, оценить то или иное событие, явление, эстетически его «сформировать», применив соответствующие средства выражения.

Здесь мало одной только узкой, сугубо профессиональной подготовки. Нужна гражданская зрелость.

— Как выступили на «Ифосканбалтик» молодые фотографы?

— Часть молодых авторов отвергает все и вся и начинает творить как бы сначала, словно все созданное ранее просто не существует. Другие слишком старательно следуют традициям старших, а иногда просто копируют их находки и достижения.

Есть способные авторы, которые настроены не столь антагонистично к старшему поколению, а с другой стороны — не поддаются их прямому влиянию. Они впитывают лучшее, что было создано до них, ищут свой собственный стиль. Думаю, что это — наиболее плодотворный, наиболее перспективный путь. Он гарантирует преемственность традиций, их творческое обогащение и развитие.

Сходные процессы наблюдаются и в литовской фотографии, правда, они не столь обострены. У нас представители старшего поколения легко находят общий язык с молодыми фотографами. Многое решают доброжелательность, внимание к молодым талантам, чувство ответственности за их творческое будущее.

— Через год литовские фотографы сформируют новую коллекцию для очередной «Ифосканбалтик». Какие задачи в связи с этим ставятся?

— В первую очередь мы хотим, чтобы наши фотографы умели отделять главное от второстепенного, обладали обостренным восприятием правды жизни. Это поможет им создать портрет своего времени.

Для литовской, как и для всей советской фотографии, характерно стремление отобразить полноту социального и духовного бытия человека, показав его во всех сферах жизни и прежде всего в труде. Такой нам видится будущая коллекция для «Ифосканбалтик».

Александр Антипенко **Мой Демуцкий...**

Кинооператор



Д. ДЕМУЦКИЙ. 1927 г.

О Данииле Демуцком я узнал во ВГИКе, когда мы изучали творчество Александра Довженко. Понял и полюбил его как художника чуть позже, когда пришел работать на Киевскую студию художественных фильмов. Оператора уже не было в живых — он умер в 1954 году, — но я часто слышал: так бы снял Демуцкий, тональность Демуцкого, композиция Демуцкого, как у Демуцкого. Демуцкий... Демуцкий...

Он пришел в кинематограф, будучи уже известным фотомастером. Его творческий путь как бы подтверждал распространенное тогда мнение, что талантливый фотограф может стать кинооператором, если того пожелает...

Родился Даниил Порфирьевич Демуцкий в 1893 году в предместье Киева. Его отец — врач и композитор, мать — знаток украинской народной культуры. С детства Даниил занимался музыкой и по окончании гимназии хотел поступить в консерваторию. Но родители настояли, чтобы сын стал врачом, и в 1911-м он поступил на медицинский факультет Киевского университета. Однако вскоре был вынужден перейти на юридический: не выдержал занятий в анатомичке.

Когда Даниил учился еще в гимназии, ему подарили фотоаппарат. Фотография стала страстью Демуцкого на всю жизнь. Занимаясь в университете, он параллельно изучал технику светописи в киевском обществе «Дагерр», где руководил занятиями выдающийся мастер фотоискусства, профессор Н. А. Петров. Большой знаток фотографии, теоретик и новатор-практик, Петров был сторонником мягкорисующей оптики и противником ретуши. Сторонником монокля стал и Демуцкий.

В 1913 году Демуцкий как фотолюбитель дебютировал на Всероссийской выставке художественной светописи. Серия его пейзажей имела успех. Окончив университет, уже будучи юристом, он демонстрировал свои работы на выставках светописи в Киеве, Харькове, Одессе, Москве, Петербурге. Изучив под руководством Петрова технику съемки портрета, выступил с серией портретных работ. Этот жанр принес ему широкую известность.

В 1920 году, став профессиональным фотографом, Даниил Порфирьевич открыл фотостудию при киевском театре «Березиль». Что ценного создал мастер в ранний период творчества?

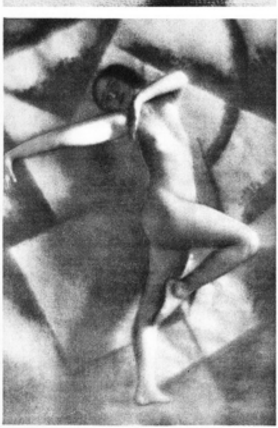
В начале двадцатых годов в Киев приехал известный хореограф Касьян Голейзовский. Он показывал балет «Иосиф Прекрасный». Демуцкий любил балет, и Голейзовский был ему близок как художник. Вдохновенно сняв труппу — 60 фотографий, он сделал альбом, который открывался портретом хореографа. Руководитель труппы изображен в фас, во весь рост, в черном костюме на сером

ФОТО **ДАНИИЛА ДЕМУЦКОГО**

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ЗЕМЛЯ». 1929 г.



КАСЬЯН ГОЛЕЙЗОВСКИЙ. 1922 г.



ЭТЮД «ЭКСПРЕССИЯ», УДОСТОЕН НАГРАДЫ НА ВЫСТАВКЕ «ИСКУССТВО ДВИЖЕНИЯ», ОРГАНИЗОВАННОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК В МОСКВЕ В 1924 г.

фоне. Движение рук и изгиб ног делают снимок динамичным. Линия вокруг фигуры несет композиционную и смысловую нагрузку: она помогает сконцентрировать внимание на лице и руках Голейзовского. Фотографии донесли до нас яркие мгновения из жизни артиста, сцены балета в его оригинальной постановке.

Демуцкий оставил великолепные кадры обнаженной натуры. Акт художественно снимать трудно. И тем не менее, он не боялся прямого, откровенного взгляда. Это был взгляд художника, взгляд поэта. Демуцкий не подсматривал. Он любовался совершенством линий человеческого тела, искусно пользуясь светом, тоном, своеобразием оптического рисунка монокля. Снимал натуру на «конструктивистском» фоне, гармонически вписывая ее в условный фон.

Может быть, фотографии Демуцкого в светлой тональности не вызовут сейчас такого восторга, какой вызывали в свое время. Но в начале двадцатых эта тональность представляла собой нечто новое. Так никто не снимал (может быть, ошибаюсь, но я, во всяком случае, не видел).

Демуцкий искал... в темном... темное. Демуцкий нашел... в белом... белое. Так он нашел себя.

И у него менялись взгляды на творчество, менялось отношение к световому рисунку, пленке, аппаратуре. Не менялось только отношение к объективу: монокль был его любимой «кистью». В кино он тоже пришел с моноклем. Сначала делал рекламу к фильмам. Одновременно, наблюдая за работой кинооператоров, накапливал опыт...

Первым, кто обратил внимание на Демуцкого, был кинооператор Алексей Калюжный. Видя, с какой жадностью глядит фотограф на киноаппарат, он дал ему кинокамеру на одну ночь. Демуцкий разобрал и собрал аппарат. «Киносекретов» для него больше не существовало...

1926 год. Демуцкий снял фильм «Вася — реформатор». Это был первый фильм Довженко-сценариста и Демуцкого-оператора. Режиссер Ю. Стабовой предлагает снять фильмы «Свежий ветер» и «Два дня». Демуцкий снимает.

1929 год. Довженко и Демуцкий работают над кинолентой «Земля». Поэтическая часть картины отснята моноклем. Сейчас эпизоды из фильма стали классикой. Например «Умирающий под яблоней дед Семен» (единение человека с природой), «Мятущаяся Наталка» (неповторимая красота человеческого тела), «Яблоки», «Подсолнухи» (всегда восхищаюсь этими кадрами: в них воплощена красота украинской земли).

После международного опроса кинокритиков в 1958 году фильм «Земля» был назван в числе 12 лучших кинокартин всех времен и народов.

В 1935-м Демуцкий уехал в Узбекистан. Там он снял ленты «Насреддин в Бухаре» и «Тахир и Зухра», которые также оставили заметный след в истории нашего кино.

В фильме «Насреддин в Бухаре» одну часть он сделал в тоне сепии (сцены с эмиром и его свитой). Интересный замысел, к сожалению, был воплощен только в одной копии (шла война, сложная технология удорожала тираж фильма).

Даниил Порфирьевич не расставался и с фотоаппаратом. Он запечатлел своеобразные уголки природы, архитектурные памятники, быт и культуру народа Узбекистана.

После Великой Отечественной войны Демуцкий возвратился в Киев и вместе с режиссером Б. Барнетом снял картину «Подвиг разведчика». Он — оператор первого на Украине цветного фильма «Тарас Шевченко». За операторскую работу в фильме «В мирные дни» был удостоен награды на VI Международном кинофестивале в Карловых Варах.

...Обо всем этом я размышляю, сидя в квартире, где мастер прожил свои последние годы. Беру в руки объектив монокль в потертом футляре.

Валентина Михайловна, вдова оператора, говорит:

— Этим объективом сняты все лучшие фильмы Даниила Порфирьевича.

На футляре отчетливо читается номер — «4368». На бронзовой оправе объектива номера нет. Объектив — единственный в своем роде. Его сделал сам Демуцкий.

Валентина Михайловна показывает фотографии, снятые пятьдесят — шестьдесят лет назад. Фотографий сохранилось немного, но каждая из них уникальна: вираж, тон, фактура фотобумаги, оформление на паспарту — все единственное и неповторимое.

Рукой автора в углу каждого снимка проставлены дата съемки и подпись. Беру эти фотографии и чувствую теплоту рук Даниила Демуцкого...

Прямые позитивные материалы

Фотолюбители знают, что позитивное изображение может быть получено на съемочном материале после проведения так называемого химического обращения, состоящего из проявления, отбеливания серебряного изображения посредством растворения составляющих его частиц серебра и восстановления оставшегося галогенида серебра. С этим процессом хорошо знакомы кинолюбители, пользующиеся пленками типа «ОЧ».

В 1932 году немецкий ученый Х. Люппо-Крамер обнаружил, что если завуалированный светом эмульсионный слой пропитать раствором красителя-десенсибилизатора, например пинакриптола зеленого, то после экспонирования и обычного проявления на этом эмульсионном слое можно получить позитивное изображение. Однако прошло еще много лет, прежде чем открытие было реализовано в конкретных материалах. Сейчас эти материалы уже существуют и успешно применяются, в том числе и у нас в стране. Отечественный фотоматериал ОС-П, что значит обращаемый светом, разработанный Казанским научно-исследовательским и проектным институтом химико-фотографической промышленности, выпускается производственным объединением ТАСМА.

Естественно, что первоначальные операции вуалирования светом и купания фотоматериала в растворе красителя не производятся, но они незримо реализованы в готовом эмульсионном слое, который уже имеет в себе равномерно распределенные по микрокристаллам центры скрытого изображения (вуали), способные тотчас после погружения материала в проявитель катализировать реакцию восстановления.

И не подвергнутый действию света материал равномерно чернеет. Но если такой материал проэкспонировать за изображением, то в местах, где подействовал свет, центры вуали разрушатся пропорционально количеству последнего, и после проявления и фиксирования мы имеем уже позитивное изображение объекта.

Сам по себе данный эффект кажется невероятным, однако, если рассмотреть физико-химические процессы, происходящие в микрокристаллах прямых позитивных эмульсионных слоев под действием света, то его реальность не оставит сомнений. Но прежде поясним механизм образования скрытого изображения в микрокристаллах галогенида серебра и строение прямых позитивных эмульсионных слоев.

Как возникает скрытое изображение? Эмульсионный слой любого фотоматериала (имеются в виду, конечно, фотоматериалы широкого потребления) состоит из микрокристаллов галогенида серебра, обладающих непревзойденной способностью реагировать на действие света. Что же при этом происходит? Квант света, попадая в кристалл галогенида серебра (рис. 1), отрывает электрон от иона галогена, находящегося в узле кристаллической решетки, фрагмент строения которой приведен на рис. 2. В месте отрыва электрона остается нескомпенсированный положительный заряд (дырка) или, иначе говоря, атом галогена, обладающий большой способностью к реакции. По выходе на поверхность микрокристалла, атом галогена захватывается галогенакцепторным соединением, например желатиной, которая является связующим веществом эмульсионного слоя. Выбитый светом фотоэлектрон обладает способностью свободно передвигаться по микрокристаллу, пока не будет захвачен какими-либо ловушками например дефектами кристаллической решетки, посторонними ионами или частичками серебра, золота, сульфида серебра, иначе называемыми центрами чувствительности. После захвата электрона центр чувствительности приобретает отрицательный заряд, который компенсируется всегда присутствующими в объеме микрокристаллов положительно заряженными ионами серебра. В результате образуется атом серебра, к которому может подойти еще один фотоэлектрон и также нейтрализоваться межузельным ионом серебра с образованием двухатомной частицы, способной катализировать реакцию проявления (рис. 1). Реальный процесс захвата и нейтрализации многократно повторяется, приводя к возникновению многоатомных центров скрытого изображения.

Мы рассмотрели благоприятные направления процессов в микрокристаллах при экспонировании, приводящие к образованию скрытого изображения. Однако на прямой процесс всегда накладывается и обратный — окисление образовавшихся центров скрытого изображения вторым продуктом фотохимической реакции — атомарным галогеном, если он недостаточно эффективно выводится из реакционной среды, то есть из микрокристалла. Этим, в частности, можно объяснить столь низкую чувствительность первых фотоматериалов на основе галогенидов серебра, не содержащих желатины. Однако побочная реакция, вредная при образовании негативного изображения, становится чрезвычайно полезной, если на микрокристаллах галогенида серебра уже созданы центры скрытого изображения (вуали), и образующиеся атомы галогена будут использоваться на их разрушение.

В таком случае присутствие фотоэлектронов станет тормозить протекание реакции окисления центров вуали галогеном. Как уже сказано выше, на всяких дефектах кристаллической решетки, к каковым относятся и центры вуали, происходит захват электронов с последующим ростом частиц скрытого изображения.

Иными словами, для создания прямых позитивных эмульсионных слоев не достаточно только завуалировать поверхность эмульсионных микрокристаллов, а необходимо каким-то образом обеспечить захват фотоэлектронов, что составляет основную задачу при создании прямых позитивных фотоматериалов.

Как уже отмечалось, впервые прямой позитивный процесс был реализован после обработки завуалированного эмульсионного слоя в растворе десенсибилизатора. Сейчас эти вещества называют еще акцепторами электронов (АЭ), то есть, попросту говоря, захватчиками электронов. Основное количество фотоматериалов и в настоящее время построено именно по этому принципу. Воплощение его производится при изготовлении эмульсий (рис. 3) и включает в себя приготовление микрокри-

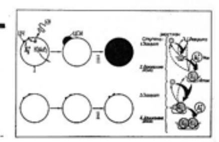


РИС. 1. ДЕЙСТВИЕ СВЕТА НА МИКРОКРИСТАЛЛ ГАЛОГЕНИДА СЕРЕБРА (I6) И МЕХАНИЗМ ОБРАЗОВАНИЯ СКРЫТОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ (а). II6 — ПРОЯВЛЕНИЕ МИКРОКРИСТАЛЛОВ. (ЦЧ — ЦЕНТРЫ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ, ЦСИ — ЦЕНТР СКРЫТОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ)

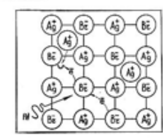


РИС. 2. ФРАГМЕНТ СТРУКТУРЫ ЭМУЛЬСИОННОГО МИКРОКРИСТАЛЛА БРОМИДА СЕРЕБРА, ПОДВЕРГНУТОГО ВОЗДЕЙСТВИЮ СВЕТОВОГО КВАНТА (hv)

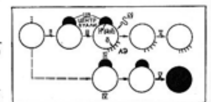


РИС. 3. СХЕМА СОЗДАНИЯ И ПРИНЦИП ПОЛУЧЕНИЯ ПРЯМОГО ПОЗИТИВНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ФОТОСЛОЯХ С ЭМУЛЬСИОННЫМИ МИКРОКРИСТАЛЛАМИ, СОДЕРЖАЩИМИ НА ПОВЕРХНОСТИ АКЦЕПТИРУЮЩИЕ ЭЛЕКТРОНЫ СОЕДИНЕНИЯ: I — «ИЗГОТОВЛЕНИЕ» МИКРОКРИСТАЛЛОВ; II — ВУАЛИРОВАНИЕ ПОВЕРХНОСТИ МИКРОКРИСТАЛЛОВ; III — АДСОРБЦИЯ АКЦЕПТОРОВ ЭЛЕКТРОНОВ (АЭ); IV — ЭКСПОНИРОВАНИЕ МИКРОКРИСТАЛЛОВ; V — ПРОЯВЛЕНИЕ

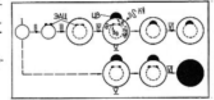
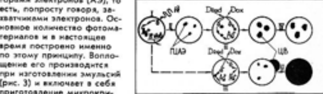


РИС. 4. СХЕМА СОЗДАНИЯ И ПРИНЦИП ПОЛУЧЕНИЯ ПРЯМОГО ПОЗИТИВНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ФОТОСЛОЯХ С МИКРОКРИСТАЛЛАМИ, СОДЕРЖАЩИМИ ПРОСТРАНСТВЕННО РАЗДЕЛЕННЫЕ ЛОВУШКИ ЗАРЯДОВ: I — «ИЗГОТОВЛЕНИЕ» ЯДЕР; II — СОЗДАНИЕ НА ПОВЕРХНОСТИ ЯДЕР ЭЛЕКТРОННО-АКЦЕПТОРНЫХ ЦЕНТРОВ (ЭАЦ); III — ЗАРАЩИВАНИЕ ЯДЕР ОБОЛОЧКОЙ; IV — ВУАЛИРОВАНИЕ ПОВЕРХНОСТИ МИКРОКРИСТАЛЛОВ; V — ЭКСПОНИРОВАНИЕ; VI — ПРОЯВЛЕНИЕ



сталлов (I), химическое вуалирование их поверхности (II) и адсорбцию на поверхности микрокристаллов веществ-акцепторов электронов (III). После чего полученную эмульсионную композицию наносят на прозрачную или бумажную подложку. Под воздействием света на микрокристаллы такого материала электроны захватываются электронным акцептором и, следовательно, выводятся из зоны реакции, а образовавшиеся атомы галогена беспрепятственно разрушают центры вуали по реакции:

$$Ag + Hal \rightarrow AgHal.$$

В результате эти микрокристаллы теряют способность к проявлению. Соседние же, не подвергшиеся действию света, легко проявляются и образуют участки с высокой плотностью изображения, соответствующие темным деталям объекта съемки, то есть получается позитивное изображение объекта. В качестве веществ, способных к захвату электронов, предложено большое количество соединений. Это и известный уже пинакриптол зеленый, и пинакриптол желтый, и феносафринин, и другие еще более активные акцепторы электронов. Кроме того, существуют прямые позитивные материалы, для создания которых не требуется применять соединения, акцептирующие электроны. В этом случае задача решается традиционными методами фотохимии — созданием пространственно разделенных ловушек зарядов. Реализация данного способа заключается в следующем (рис. 4): создают зародышевые частицы галогенида серебра (I), поверхность которых подвергают специальной химической обработке (II), чтобы вызвать образование центров, способных эффективно захватывать электроны. Это могут быть частицы Ag_2S, золота, серебра, ионы многовалентных металлов, дефекты структуры и т. п. После этого зародышевые микрокристаллы заращиваются оболочкой (III), поверхность ее химически вуалируют (IV), чтобы придать микрокристаллам способность проявляться без экспонирования.

РИС. 5. ПРИНЦИП ПОЛУЧЕНИЯ ПРЯМОГО ПОЗИТИВНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ФОТОСЛОЯХ, ВУАЛИРУЕМЫХ ПОСЛЕ ЭКСПОНИРОВАНИЯ. I — ЭКСПОНИРОВАНИЕ; II — ОБРАЗОВАНИЕ ГЛУБИННЫХ ЦЕНТРОВ — АКЦЕПТОРОВ ЭЛЕКТРОНОВ (ГЦАЭ); III — ВУАЛИРОВАНИЕ (В ПРОЯВИТЕЛЕ ИЛИ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЙ ВАННЕ); IV — ПРОЯВЛЕНИЕ; DRed — ВОЗДЕЙСТВИЕ, СОЗДАВАЕМОЕ ПРОЯВЛЯЮЩИМ ВЕЩЕСТВОМ В АКТИВНОЙ ФОРМЕ; Dox — ВОЗДЕЙСТВИЕ ПРОЯВЛЯЮЩЕГО ВЕЩЕСТВА В ОКИСЛЕННОЙ ФОРМЕ

При действии света на такой микрокристалл электроны захватываются и образуют там внутренние центры скрытого изображения, а атомы галогена окисляют поверхностные центры вуали.

Обычные проявители не содержат веществ, способных активно растворять галогенид серебра, и проявляются только те микрокристаллы, на поверхности которых остались центры вуали. К центрам же скрытого изображения, экранированным оболочкой, проявитель не получает доступа. Однако если в проявитель попадает небольшое количество активного растворителя галогенида серебра, например тиосульфата натрия, оболочка растворяется, и центры глубинного скрытого изображения начинают катализировать реакцию проявления. На позитивное изображение, образованное поверхностными центрами вуали, накладывается негативное «глубинное» изображение, в результате такого наложения противоположных изображений получается равномерно вуалированный слой. В этом как раз и заключается основной недостаток прямых позитивных фотоматериалов такого типа.

Существуют и прямые позитивные фотоматериалы, микрокристаллы эмульсионного слоя которых не содержат центров вуали. Процесс в этом случае протекает значительно сложнее и он более критичен к внешним условиям. Механизм обращения на таких материалах приведен на рис. 5. После экспонирования эмульсионного слоя скрытое изображение формируется только в глубине микрокристаллов. Проэкспонированный фотоматериал помещается в проявитель, содержащий восстановитель, например какое-либо производное гидразина, способное образовывать центры вуали на эмульсионных микрокристаллах. Причем восстановитель вызывает образование центров вуали на поверхности неэкспонированных и в глубине экспонированных микрокристаллов галогенида серебра, то есть присутствие глубинных центров скрытого изображения в микрокристаллах препятствует образованию на этих же микрокристаллах поверхностных центров вуали. На неэкспонированных микрокристаллах такого препятствия нет, и на их поверхности образуются центры вуали, способные катализировать реакцию проявления, в результате чего образуется прямое позитивное изображение. Следует отметить, что такие материалы чувствительны к попаданию растворителей галогенида серебра в проявитель, который, кроме того, сложен по составу. Однако все это компенсируется значительно более высокой светочувствительностью таких материалов по сравнению с уже описанными. Например, светочувствительность цветного фотокомплекта для моментальной фотографии, изготовленного фирмой «Кодак» с использованием именно таких прямых позитивных эмульсий, составляет 150 ед. ASA. Причем по резкости и цветовой насыщенности этот комплект превосходит аналогичный фирмы «Поляроид», который в качестве светочувствительной основы содержит негативные эмульсии.

Светочувствительность других фотоматериалов оставляет желать много лучшего. В настоящее время она не превышает и 1 ед. ГОСТа, а чаще всего находится на уровне 0,01—0,1 ед. ГОСТа.

Использовать такие материалы можно только для контактных работ, например для дублирования штриховых и полутоновых негативов и позитивов, копирования микрофильмов и кинофильмов, а также для печати с цветных и черно-белых слайдов. Следует отметить, что при копировании на этих материалах можно получать как прямые, так и зеркальные изображения, поскольку противоореольный слой допускает экспонирование через основу.

В принципе прямые позитивные эмульсии могут быть использованы в процессе изготовления цветных фотоматериалов, при обработке которых исключается стадия черно-белого проявления, для непосредственного получения печатных форм, фотоматериалов для маскирования и т. п.

Однако все это требует большого объема исследований по оптимизации свойств прямых позитивных фотоматериалов с целью увеличения их светочувствительности.

В. ИВАНОВ,
В. КАЛЕНТЬЕВ

Редакция получила ответ

После обработки пленки «Фото-65» читатель Ю. Кулаков из с. Сиява Чувашской АССР остался недоволен ее качеством: по всей площади пленки образовались пятна. Для выяснения причин возникновения брака письмо читателя и образцы пленки были отосланы редакцией на завод-изготовитель. Директор Шосткинского производственного объединения «Свема» В Кислицын сообщил, что при проверке эмульсионного слоя присланных читателем непроявленных фотопленок обнаружены глянцевые пятна от слипания витков пленки, которые на обработанной фотопленке проявляются в виде темных пятен. Слипание витков пленки возникает в связи с нарушением условий ее хранения. Желатина, входящая в состав эмульсионного слоя, гигроскопична и в условиях повышенной влажности воздуха впитывает из него влагу. Учитывая эту особенность фотопленки, согласно ГОСТу 5.2049-73 требуется хранить ее при температуре 14—22 °С и относительной влажности воздуха 50—70 процентов. При указанных условиях на «Свеме» в архиве хранятся контрольные образцы фотопленки для наблюдения за сохраняемостью ее качества в течение гарантийного срока. Испытанные архивные образцы фотопленки «Фото-65» дефекта не имеют. Это позволило комиссии сделать вывод, что брак на присланной покупателем фотопленке не является производственным.

При покупке гидрохинона Львовского завода «Реактив» и Харьковского завода «Монокристаллреактив» фотолюбитель С. Серов из с. Ванеж Горьковской области обратил внимание на то, что химикалии, выпускаемые этими заводами, имеют различные гарантийные сроки хранения. — «Чем это вызвано?» — спрашивает читатель. Заместитель начальника Союзхимфото А. Залесов ответил на этот вопрос следующее. В соответствии с ГОСТом 19627-74 гарантийный срок хранения гидрохинона высшего сорта — шесть месяцев; первого — три месяца со дня его изготовления. Этот гарантийный срок должен проставляться на упаковке.

Отечественные кинофотопленки

Марка пленки	Назначение	Светочувствительность, ед. ГОСТа, не менее	Цветочувствительность	Рекомендуемый коэффициент контрастности	Разрешающая способность, лин/мм, не менее	Время проявления, мин
ФОТОПЛЕНКИ ДЛЯ МИКРОФИЛЬМИРОВАНИЯ						
„Микрат-200"	Микрофильмирование черно-белых и некоторых цветных штриховых оригиналов	6,0	ортохром	3,0	196	2—6
„Микрат-300"	Микрофильмирование черно-белых и цветных штриховых оригиналов. Имеет зеленый противоореольный слой	3,0	панхром	4,0	300	4—8
„Микрат-300К"	Микрофильмирование черно-белых и цветных оригиналов. Имеет темно-зеленый противоореольный, противоскручивающий контрослой	3,0	»	4,0	300	4—8
„Микрат" — позитив П и К	Получение позитивных микрофильмов со штриховых и полутоновых негативных микрофильмов. Пленка „П" имеет зеленый противоореольный слой, пленка „К"— красный противоореольный и противоскручивающий контрослой	0,12	ортохром	3,0	350	2—6
„Микрат-900П"	Микрофильмирование и работы, требующие применения фотоматериала с высокой разрешающей способностью. Имеет зеленый противоореольный и противоскручивающий контрослой	0,02	панхром	3,0	600	4—10
„Микрат-900К"	Микрофильмирование и другие работы, требующие применения фотоматериала с высокой разрешающей способностью. Имеет противоореольный и противоскручивающий зеленый контрослой	0,02	»	3,0	600	4—10

Пленки для микрофильмирования выпускаются в основном рулонами, в зависимости от назначения перфорированными и неперфорированными, шириной 16, 35, 70, 105 и 190 мм и длиной 30, 60, 120 и 300 м.

Марка	Назначение	Светочувствительность, ед. ГОСТа, не менее	Цветочувствительность	Рекомендуемый коэффициент контрастности	Разрешающая способность, лин/мм, не менее	Фотографическая широта	Время проявления, мин
ПЛАСТИНКИ ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ							
Негативные:							
„Фото-65"	Портретная, пейзажная, архитектурная и другая фотосъемка	65	изоортохром изохром панхром изопанхром	нормальные—1,3 контрастные—1,7	70	1,2	4—8
„Фото-90"	»	90	»	»	65	»	»
„Фото-130"	»	130	»	»	65	»	»
„Фото-180"	»	180	»	»	60	»	»
„Фото-250"	»	250	»	»	60	»	»
Репродукционные полутоновые	Фотографирование полутоновых, черно-белых и цветных оригиналов	8	ортохром панхром	1,5	75	1,2	4—8
Репродукционные штриховые	Фотографирование штриховых черно-белых оригиналов	5,5	изоортохром панхром	3,0	82	0,6	4—8
Диапозитивные	Получение позитивных черно-белых изображений	1,4—4,0	несенсиб.	контрастные—1,5 сверхконтрастные—3,0	82	0,6	3—6

Фотопластинки выпускаются размером: 9×12, 13×18, 18×24, 24×30 и 30×40 см.

Начало см. Л. Товкало «Отечественные кинофотопленки», «СФ», 1980, № 8, 9.

Копилка опыта

Как известно, для макросъемки нужны дополнительные принадлежности. В первую очередь — удлинительные кольца, которые спроектированы в основном для объективов с фокусным расстоянием от 40 мм и более. Но иногда возникает потребность в макросъемке широкоугольными объективами. Инженер из Москвы В. Колосов предлагает простой выход. С помощью кольца прокладки (толщиной в 1 мм) между камерой и объективом последний оказывается выдвинутым на 1 мм, что уменьшает начальную фокусировку на «Юпитере-12» до 56 см; «Орионе-15» до 44 см; «Руссаре МР-2» до 22 см.

Для определения минимальной дистанции съемки для других объективов может служить следующий расчет. Искомая минимальная дистанция съемки x:

$$x = \frac{f^2}{x'};$$

где f — фокусное расстояние объектива (мм);

x′ — расстояние от задней фокальной плоскости до плоскости пленки (мм);

причем $$x' = \frac{f^2}{R_{min}} + n \cdot h,$$

R_{min} — минимальная дистанция съемки, обозначенная на оправе объектива;

h — шаг присоединительной резьбы объектива (мм);

n — число оборотов, на которое выдвинут объектив.

Для объективов с резьбой М39×1 или М42×1

$$h = 1 \text{ мм}; \; n = 1;$$

формула упрощается:

$$x' = \frac{f^2}{R_{min}} + 1;$$

в нашем примере «Ю-12» имеет f=35,7 мм;

$$R_{min} = 1000 \text{ мм};$$

$$x' = \frac{35{,}7^2}{1000} + 1 = 22{,}8 \text{ мм};$$

$$x = \frac{35{,}7}{2{,}28} = 560 \text{ мм}.$$

Язык взаимопонимания

Недалеко от Парижа находится городок Бьевр. «Бьевр» по-французски значит бобер. Когда-то на местной речушке жили бобры. Теперь их здесь нет, но речушка осталась. В долине вырос городок. Живет в нем всего пять тысяч человек, однако в начале июня этого года его население увеличилось в 10 раз. Здесь проходила семнадцатая международная фотографическая ярмарка, на которую съехались фотолюбители, профессионалы, директора музеев фотографии из десятков стран Европы и Америки.

Под открытым небом на площади перед мэрией разместились стенды для всех желающих продемонстрировать свои работы. Здесь же был рынок подержанного и антикварного фото- и кинооборудования, старых фотожурналов, снимков.

Открывая ярмарку, мэр Бьевра Раймон Ложжеринас напомнил, что начало этому международному празднику положил меховщик, фотолюбитель Жан Фаж. Еще в 20-е годы, увлекшись фотографией, юноша Жан решил создать музей французской фотографии.

Мечта Жана Фажа сбылась только через 40 лет. Известный к тому времени фотомастер, завоевавший не одну золотую медаль на международных выставках, руководитель самого многочисленного во Франции фотоклуба, Фаж открыл в мэрии городка для всеобщего обозрения собранную им на собственные средства и пожертвования энтузиастов уникальную коллекцию первых в мире дагерротипов и старинных фотоаппаратов. Она послужила основой для его книги об истории французской фотографии. В ней были представлены уникальные снимки баррикад Парижской коммуны, Крымской войны 1854 года, портреты знаменитого лидера французских рабочих Жана Жореса, известных писателей Оноре Бальзака, Жюля Верна и других выдающихся французов того времени. Всего в музее собрано около тысячи дагерротипов и восьми тысяч самых различных аппаратов, начиная от переносной камеры-обскуры, сделанной в 1750 году и помогавшей художникам в рисовании, и кончая самыми современными фотоаппаратами, оснащенными электроникой. Есть здесь и миниатюрные французские камеры для разведчиков времен второй мировой войны, изготовленные в виде зажигалок, и гигантские стационарные пластиночные аппараты для студийной съемки. На отдельном стенде — первые советские «ФЭДы», «Киевы», современные «Зениты», пользующиеся во Франции большой популярностью.

Сейчас Жану Фажу 75 лет. Многим ему довелось заниматься за свою долгую жизнь, но самое любимое его дело — фотография. Трудное время пережила семья Фажей, прежде чем экспозиция переехала в отдельное помещение и получила официальное название Национального музея французской фотографии. Теперешний его директор Андре Фаж, как и его отец, предан фотографии. Энергия директора, помноженная на известность основателя, помогает музею организовывать выставки многих отечественных и иностранных мастеров. В 1978 году на выставке старейшего советского фотомастера Макса Альперта побывало около двадцати тысяч человек. В 1979 году в течение двух месяцев здесь проходила выставка работ Дмитрия Бальтерманца, имевшая не меньший успех.

Заместитель мэра города Бьевра, профессор Парижского университета имени Пьера и Марии Кюри коммунист Люсьен Пиззорни сказал мне в день открытия ярмарки: «Благодаря Жану Фажу и Максу Альперту я не только впервые познакомился с советской фотографией, но и лучше стал представлять себе советских людей, которые всегда казались мне отзывчивыми, человечными и добрыми. Это впечатление полностью подтвердилось во время моего трехмесячного пребывания в научной командировке в Тбилиси». В свою очередь, я напомнил о популярности в СССР французского фотомастера Анри Картье-Брессона. «Очень хорошо, что у вас знают французскую фотографию, — сказал Пиззорни. — Но вы, в СССР, наверное, не представляете, как велико влияние рекламы и денег на нее во Франции. Фотография на Западе в значительной степени стала придатком рекламы. Другое дело Советский Союз, где это искусство не утратило ни своей гуманности, ни своей художественности».

Мнение Пиззорни о советской фотографии разделяет и сам Жан Фаж. «Я три раза был в СССР, — рассказал он, — знаю работы многих советских фотографов, мечтаю организовать в нашем музее еще одну советскую фотовыставку. Ведь французы действительно хотят больше знать об СССР. А фотография — это язык, понятный всем».

Прогуливаясь по ярмарке между столов со снимками фотолюбителей, разложивших на них свой «товар», я увидел фотографию Натальи Линичук и Геннадия Карпоносова. «Это советские фигуристы, — с гордостью пояснил сидевший за столом господин средних лет. — Я снял их месяца два назад, когда они выступали в Булони, пригороде Парижа». Оказалось, что Андре Пети, один из 250 членов фотоклуба Бьевра, массажист по профессии, давно интересуется советским спортом. «Четыре года я копил деньги на поездку и вот еду на Олимпиаду в Москву. Надеюсь привезти оттуда интересные фотографии. Это будет мое первое знакомство с Советским Союзом. Я с нетерпением ожидаю его».

Н. ХОРУНЖИЙ,
соб. корр. АПН в Париже
Специально для «СФ»

Знаете ли вы?..

Когда и как впервые был запечатлен на снимке человек?

Впервые человек на фотографии был запечатлен на одном из трех дагерротипов, которые Дагерр вскоре после опубликования своего изобретения (1839 г.) послал в качестве дара баварскому королю.

На снимке изображен почти безлюдный парижский бульвар, и лишь на переднем плане видна крошечная фигурка щеголя, которому уличный чистильщик наводит блеск на ботинках.

Что движущиеся объекты фотографы пытались снять еще на заре светописи?

Русский журнал «Современник» в 1851 году восторженно писал: «Англичанин Вильям Генри Фокс Тальбот впервые произвел удачный моментальный снимок: он снял взволнованное море!..»

Преодолеть низкую чувствительность фотографического слоя и малую светосилу объектива Тальботу помогла молния. Свет молнии он применил так же, как позже стали применять вспышку магния или ныне используют электронную лампу-вспышку.

Когда в России начали издавать руководства по фотографии?

Уже в 1858 году в Петербурге вышла первая брошюра для фотолюбителей (имя автора на ней не указано) с таким названием: «Руководство фотографии для начинающих заниматься дагерротипией, составленное по новейшим источникам».

В 1859 году в Одессе была издана книга И. Мигурского «Практический учебник для фотографии по новейшим ее усовершенствованиям и применениям».

Первые пособия по фотографии бережно хранятся ныне в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина в Москве.

Что сказал о фотографии известный русский ученый И. И. Мечников?

Если систематически закреплять при помощи фотографического аппарата всю проходящую мимо нас жизнь, то получится в результате бесконечно длинная полоса изображений прошлого. А прошлое, чем дальше оно отходит, тем делается для нас дороже.

Фотобумаги и их обработка

Негативное изображение на пленке является «полуфабрикатом», с которого нужно получить позитив на фотобумаге. Фотопечать — процесс не менее творческий, чем съемка. И, чтобы получить хороший в техническом отношении снимок, фотолюбитель должен прежде всего грамотно подходить к подбору фотобумаги.

Фотобумаги делятся по нескольким основным показателям, каждый из которых определяет их практически важные свойства. По составу эмульсии, от которого зависит светочувствительность, то есть необходимая при печати выдержка, а также тон полученного изображения, различают следующие типы бумаг: «Унибром», «Фотобром», «Новобром», «Бромпортрет», «Контабром», «Фотоконт», «Йодоконт».

Бумаги «Унибром», так же как «Новобром» и «Фотобром», содержат в эмульсии бромистое серебро и обладают наибольшей чувствительностью, то есть время экспонирования для них минимально. Хлоробромосеребряные бумаги «Бромпортрет» и «Контабром» в два-три раза менее чувствительны, но дают отлично детализированное изображение, слегка окрашенное в коричневый или оливковый тон. Еще большей детализирующей способностью обладает хлоросеребряная фотобумага «Фотоконт», однако ее низкая чувствительность (в 5—8 раз ниже, чем у «Уиброма») ограничивает возможность печати с плотных негативов. Чаще всего она находит применение в технической фотографии. Бумага «Йодоконт», наряду с другими солями серебра, содержит в эмульсионном слое и йодистое серебро. Его присутствие придает изображению приятный глубокий темно-зеленый тон и делает этот тип фотобумаги особенно пригодным для многих художественных снимков.

Контрастность, или градация — другая важная характеристика фотобумаги, от которой зависит возможность правильного воспроизведения на отпечатке полутонов негатива. Ранее эта характеристика обозначалась номерами контрастности от 1 до 7. В настоящее время в соответствии с международными стандартами введены пять ступеней контрастности, обозначаемые на упаковке: мягкая (бывший № 1), полумягкая (№ 2), нормальная (№ 3), контрастная (№ 4—5), особоконтрастная (№ 6—7). Контрастность (градация) фотобумаги является определяющей при печати снимков с разных по контрастности негативов. Для каждого негатива пригодна, как правило, фотобумага одной степени контрастности. И заменить ее другим типом без потери качества уже нельзя.

В зависимости от толщины фотобумаги подразделяются на тонкие, полукартон и картон. А в зависимости от характера поверхности — на глянцевые, глянцевые с защитным слоем (особоглянцевые), полуматовые, матовые и структурные (тисненые). Иногда фотобумаги имеют разный цвет подложки. Кроме белого, подложки могут быть слегка окрашены в нежные пастельные тона — кремовый, слоновой кости, голубоватый.

На фотобумагах с защитным слоем поверх эмульсии наносится дополнительный желатиновый слой, предохраняющий от царапин и появления фрикционной вуали, связанной с трением листов друг о друга. При горячем глянцевании качество глянца на них получается особенно высоким.

Наконец, выбор фотобумаги определяется и ее форматом. На фабрике фотобумагу упаковывают в светонепроницаемые пакеты с внутренними конвертами из плотной черной бумаги по 20—50 или 100 листов форматом 6×9, 9×12, 9×14, 10×15, 13×18, 18×24, 24×30, 30×40, 50×60 см.

На упаковке фотобумаги указываются все необходимые для покупателя характеристики, а также название завода-изготовителя, номер эмульсии, дата выпуска и гарантийный срок хранения. Обратите внимание: на упаковке пленки проставлена дата окончания гарантийного срока, а на упаковке фотобумаги — дата ее выпуска с фабрики.

В отличие от пленок, которые можно раскрывать и обрабатывать только в полной темноте, фотобумаги обрабатывают при так называемом неактиничном освещении. Для обработки всех типов черно-белых фотобумаг общего назначения в лабораторный фонарь вставляют светло-красный фильтр или желто-зеленый № 113. Последний дает более яркий, менее утомляющий зрение свет и позволяет правильнее оценить плотность изображения в ходе проявления. При красном свете отпечатки кажутся более темными, и это иногда заставляет неопытного любителя прерывать проявление раньше времени.

Обработка фотобумаги заключается в проявлении, ополаскивании, фиксировании, окончательной промывке и сушке. Проявление и ополаскивание ведут при неактиничном освещении, белый свет можно включить после нескольких минут фиксирования. Для проявления фотобумаг существуют специальные проявители, мелкозернистые проявители для пленок не годятся. Ополаскивание проводят в воде или лучше в 2—3-процентном растворе уксусной кислоты.

В конце этой статьи приведены некоторые рецепты позитивных проявителей, время проявления в них при 20°C около 2 мин, ополаскивание около 1 мин, фиксирование в любом (предпочтительно — кислом) фиксаже 10—15 мин. Окончательная промывка в большом количестве проточной или часто сменяемой воды — 30—40 мин. В 1 л проявителя можно обработать 50—80 отпечатков размером 9×14 см или же равноценное количество (по площади) отпечатков другого формата. В 1 л фиксажа можно обработать 100—120 отпечатков.

Следует выполнять некоторые обязательные правила, обеспечивающие хорошее качество и сохраняемость снимков. Чтобы избежать вуали, желтых или бурых пятен, быстрого выцветания изображения, кювету нельзя располагать ближе 0,7—1 м от фонаря. Не следует поминутно вынимать отпечаток для рассматривания в ходе проявления. Не кладите в кювету сразу много отпечатков: они слипнутся, постепенно меняйте их местами, следите, чтобы вся поверхность была смочена раствором, а на эмульсии не образовались воздушные пузырьки. Не заносите один раствор в другой, не дотрагивайтесь руками до эмульсионного слоя фотобумаги. Чтобы избежать вуали (на отпечатках она особенно неприятна), старайтесь пользоваться свежей фотобумагой, неистощенными растворами, следите за исправностью лабораторного фонаря. Если фильтр выцвел, треснул или фонарь пропускает белый свет, вуаль неизбежна. Печатая на фотобумагах с просроченным гарантийным сроком или хранившихся в неблагоприятных условиях, добавьте в проявитель 0,1—0,3 г/л бензотриазола.

От тщательности фиксирования и промывки зависит сохраняемость изображения. При сокращении времени обработки или истощенном фиксаже уже через месяц отпечаток может покрыться пятнами, начать выцветать.

Сушка отпечатков также требует внимания. Если снимок пересушить, он покоробится, его будет невозможно распрямить или наклеить, не повредив эмульсионный слой. Сушить снимки удобно на веревке, подвесив за уголки бельевыми прищепками. Как только эмульсионный слой перестанет быть липким, отпечатки снимают и стопкой кладут под груз для полного выпрямления.

Чтобы на отпечатках не оставалось капелек воды, их, как и пленку, полезно обработать перед сушкой в течение 1 мин в слабом (1:500) растворе шампуня для мытья волос.

Правильно храните фотобумагу. Неиспользованные при печати листы вложите в фабричные конверты и закройте. Как и пленка, фотобумага должна храниться в сухом месте, вдали от отопительных приборов.

В этом случае, как правило, она сохраняет свои качества и после истечения гарантийного срока.

А. ШЕКЛЕИН

РЕЦЕПТУРА ПОЗИТИВНЫХ ПРОЯВИТЕЛЕЙ

Контрастный проявитель

Метол	5 г
Сульфит натрия безв.	20 г
Гидрохинон	6 г
Калий углекислый	40 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 1 л

Концентрированный «Агфа-130»

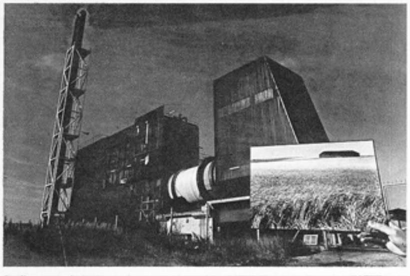
Метол	2,2 г
Сульфит натрия безв.	50 г
Гидрохинон	11 г
Натрий углекислый безв.	74 г
Бромистый калий	5,5 г
Глицин	11 г
Вода	до 1 л

Разбавляется в отношении 1 : 1

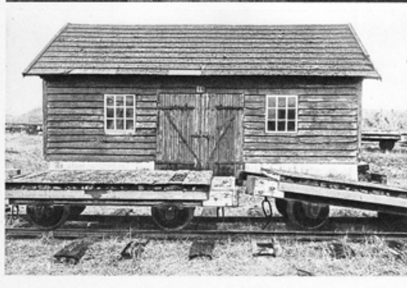
Мягкий проявитель

Метол	15 г
Сульфит натрия безв.	75 г
Калий углекислый	75 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 1 л

На пленэре — Дания







В редакцию пришел пакет со снимками из Дании.

Их автор — Оле Иссинг, фотолюбитель, член фотоклуба г. Нюборг, в котором состоит уже шесть лет. По образованию Иссинг — инженер-монтажник. Он регулярно участвует в международных салонах в ГДР, ПНР, СФРЮ, ЧССР, Португалии, США, Швейцарии, Швеции... Снимки Иссинга публиковались во всех скандинавских фотографических журналах и в английских «Фотография» и «Фототехника».

Мы с удовольствием представляем работы датчанина советскому читателю. Снимки Иссинга можно условно разделить на несколько циклов. Это — «чистый пейзаж», флора Дании, работы публицистически заостренные, почти плакатного характера и, наконец, жанровые портреты.

В искусстве этой страны реалистические традиции прочные и устоявшиеся. Ревностно следуя им, Иссинг создает впечатляющие пейзажные фотокартины. Природа Дании не очень-то благоволит к фотографам. На острове Фюн, где живет наш автор, часто дуют сильные ветры, идут дожди, преобладает пасмурная погода. Но она, видимо, мало мешает Иссингу в его фотографических опытах. Скорее, наоборот. Его снимки, насыщенные непогодными мотивами, говорят нам, зрителям, не только о профессиональном умении автора выходить из трудных съемочных положений, но и о гораздо большем — о его любви к природе своей родины.

Скандинавская сдержанность хорошо известна. Фотографии Иссинга в этом смысле типично скандинавские. Но нельзя не отметить словно запрессованную в эту сдержанность энергию. Энергию поиска своего «я», энергию, превращающую рассудочность в эмоциональность высокого накала. Чтобы не быть голословными, укажем на те работы Иссинга, где он открыто эмоционален, даже тенденциозен и говорит языком фотографии о волнующих его проблемах предельно откровенно. Снимок, напечатанный с двух негативов: некое химическое предприятие в металлическом панцире цилиндрической формы и фронтально, на переднем плане — человек в противогазе. Решение, может быть, и не новое, но чувствуешь, как в этом простом сюжете бьется нерв современности, ее насущных забот.

Другая фотография сложнее по композиционной конструкции и по мысли. На фоне зерносушилки — рука со снимком хлебного поля и амбара. Во всем этом есть известная ностальгия: естественная, «почвенная» жизнь и рядом — неэстетичное, «марсианское» сооружение.

Автор сталкивает прошлое с настоящим. По тональности прошлое у него светлее, чище. Думается, все-таки Иссинг настроен не столь пессимистично. В других работах он чаще лирик.

М. АЛЕКСЕЕВ

ФОТО **ОЛЕ ИССИНГА**

ФОТО **ОЛЕ ИССИНГА**



Индекс [illegible]

